

wayne c.booth

PURITATEA ARTISTICĂ ȘI RETORICA ROMANULUI •
Reguli generale • Tipuri de narațiune • VOCEA
AUCTORIALĂ ÎN ROMAN • Funcțiile comentariului
creditabil • Povestirea sub forma prezentării • NARA-
ȚIUNEA IMPERSONALĂ • Funcțiile tăcerii auctoriale
• Moralitatea narațiunii impersonale •

retorica romanului

editura univers

WAYNE C. BOOTH



RETORICĂ ROMANULUI



© The University of Chicago Press
WAYNE C. BOOTH:

THE RHETORIC OF FICTION (1961. Eighth Impression, 1968)
NOW DON'T TRY TO REASON WITH ME (1970)

Toate drepturile asupra acestei versiuni sînt rezervate Editurii UNIVERS

RETORICA ROMANULUI

WAYNE C. BOOTH

În românește de
ALINA CLEJ și ȘTEFAN STOENESCU

Prefață de
ȘTEFAN STOENESCU

București, 1976
Editura UNIVERS

Coperta colecției
SERGIU GEORGESCU

SINELE AUCTORIAL CA IMANENȚĂ

„Cine comunică se și comunică“

TUDOR VIANU

DE LA *Anatomia criticii* (1957) a lui Northrop Frye, poate cel mai notabil și mai influent demers în critica literară anglo-saxonă a ultimilor ani îl constituie studiul *The Rhetoric of Fiction* (1961) datorat lui Wayne C. Booth, profesor la Universitatea din Chicago. Ambele lucrări se impun prin abordarea globală și sistematică a domeniului, deosebirea de formulă rezidînd în aceea că Frye recurge la un universalism extrem, sprijinit pe un spectru categorial vast, structurat și ierarhizat conform unor simetrii aproape suspect de armonioase, în timp ce Booth, mai prudent și mai ponderat, cu un acut simț al ironiei, evită speculația centrifug-metacritică, tot așa cum exclude și nominalismul excesiv crocean, optînd pentru o modalitate în tradiția aristoteliană bazată pe o inducție controlată și pe disocieri nuanțate. El refuză rolul de legiuitor, greu acceptabil pentru spiritul relativist modern, și îl îmbrățișează pe cel de hermeneut, aplecîndu-se asupra domeniului prozei artistice (*fiction*), într-o abordare ce se înscrie în tendința centripetă a criticii intrinsece, spre a o cerceta pe o gamă cît se poate de cuprinzătoare: de la *Carta lui Iov* și eposurile homerice pînă în imediata actualitate (cum ar fi de pildă ultimul roman al lui Joyce Cary, *The Captive and the Free*, apărut postum în 1959).

Boccaccio, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Defoe, Swift, Fielding, Sterne, Jane Austen, Balzac, Thackeray, Dickens, George Eliot, Flaubert, Melville, Dostoievski, Hardy, James, Conrad, Bennett, Proust, E. M. Forster, Joyce, D. H. Lawrence, Gide, Faulkner, Hemingway, Djuna Barnes, Virginia Woolf, Mauriac, Waugh, Sartre, Nabokov, Salinger, Katherine Anne Porter ... nu epuizează totuși lista autorilor considerați, dar demonstrează o preocupare vădită pentru roman, ceea ce ne-a făcut să adoptăm, fără sentimentul că am trădat intențiile autorului, titlul de *Retorica romanului* pentru versiunea românească a cărții, în locul mai neobișnuitului „Retorica ficțiunii“.

Oprindu-se deci asupra unui corpus de opere bine delimitat ca factură și statut estetic, Booth îl repune în discuție considerîndu-l din perspectivă retorică — adică din unghiul unei teorii a argumenta-

ției și adevărului. Va urmări ca atare modul în care structurarea acestor opere, economia, coerența, și integritatea lor funcțională se realizează și se comunică cititorului, marcându-l prin aceea că îl implică într-un proces de explorare a semnificațiilor și valorilor ce susțin viziunea scriitorului asupra condiției umane.

Într-o formulare cu finalitate de adagiu, Kenneth Burke, cea mai mare autoritate în materie din America secolului nostru, definește funcția de bază a retoricii drept ... *the use of words by human agents to form attitudes or to induce action in other human agents*¹. Accentul cade așadar pe actul persuasiv, ceea ce învederează în ultimă analiză primatul comunicării.

La rîndul său, Booth definește retorica drept „arta comunicării cu cititorii“, sau „transferul de idei, mobiluri, intenții de la o minte la alta“, sau în fine drept „ceea ce o operă este pusă să *facă* — cum este ea concepută pentru a se comunica“².

Ca atare Booth se situează tranșant în prelungirea tradiției aristotelice, concepend retorica în sens larg, căci pentru Stagirit ea era „... o antistrofică a dialecticii, menită să extindă dominația logosului și asupra domeniului opinabilului — valori, credințe, aparențe, verosimil ...“ Se năștea astfel o antimonie terminologică între demonstrația logico-dialectică și demonstrația retorică sau argumentația care, bazată „pe macrologie și pe reconvertirea psihologică a logicului ... încearcă să pună ordine în domeniul verosimilului și al valorilor“³.

Aceste origini filosofice ale disciplinei sînt repotențate astăzi la nivel teoretic mai ales în lucrările neoretoricianului belgian Chaïm Perelman, ale cărui contribuții la *Tratatul asupra argumentației*, 1958, constituie un corp de teze și clasificări de profundă semnificație. Acestea însă nu s-au impus peste Ocean suficient de repede pentru ca Booth să le poată utiliza în *Retorica romanului*⁴. Cu atît mai interesante ne

¹ „...folosirea cuvintelor de către actanți umani în scopul formării de atitudini sau incitării la acțiune a altor actanți umani“, în *A Rhetoric of Motives*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press (1950), 1969, p. 41.

² *Retorica romanului*, V; *Now Don't Try to Reason with Me. Essays and Ironies for a Credulous Age*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1970, p. 41; *Retorica romanului*, Epilog.

³ Vasile Florescu, *Retorica și neoretorica*, București, Editura Academiei R.S.R., 1973, p. 49, *passim*. pentru o amplă și nuanțată trecere în revistă a principalelor aspecte teoretice ale problemei, considerate diacronic.

⁴ Ulterior Booth însuși a subliniat semnificația deosebită a demersului neoretoriciei europene și a lui Perelman mai cu seamă (Vezi *Now Don't Try* ..., p. 42).

vor apare afinitățile și convergențele de opinie între cei doi privitor la perspectivele deschise de retorică în câmpul cercetărilor umaniste.

În formularea lui Perelman „«noua retorică» este «o teorie a structurilor argumentative» care «sînt identificate și analizate pe baza textului scris» ... «Noua retorică» își precizează și mai mult domeniul de cercetare în opoziție cu logica formală. Spre deosebire de această disciplină impersonală, atemporală și preocupată exclusiv de rigoarea corectitudinii, «noua retorică» explorează rațiunea concretă și situată. Ea este o logică «deschisă» care nu exclude neprevăzutul ci, dimpotrivă, caută să-l includă în sistemul ei. Întrucît acceptă implicitul, nedeterminatul, neconvenitul și orice alterare posibilă a adevărului admis inițial, «noua retorică» apare ca o logică a totalizării care restaurează continuitatea realului”⁵.

Ori tocmai acest orizont stă în vederile lui Booth atunci cînd consideră retorica drept o „dimensiune inevitabilă a literaturii”⁶, o modalitate⁷, o acțiune de cooperare social-intelectuală prin care se poate anula viciul circularității hermenentice: „... modul retoric dramatizează natura inevitabil socială a standardelor literare. Nu ne dobîndim criteriile prin intermediul unei intuiții private sau al unei revelații divine, sau printr-o deducție strict logică din principii de bază cunoscute: trăim cu toții laolaltă o experiență, îi percepem valoarea pe măsură ce o parcurgem și apoi îi confirmăm valoarea prin discuții cu alți evaluatori ... Pe scurt, judecăm opera în baza valorilor pe care ne-am deprins să le folosim citind opera”⁸.

Abordarea retorică devine așadar „arta dezvăluirii conexiunilor”⁹. Mai mult chiar, în spiritul lui Kenneth Burke, pentru care nu există graniță între modul de a fi al artei și modul de a fi al existenței, retorica este universală prin aceea că reprezintă însuși modul de a exista și de a coexista în lumea contemporană: „We believe in mental persuasion as a way of life; we live from conference to conference”¹⁰.

⁵ Max Loreau „Pour situer la Nouvelle Rhétorique” în volumul *La théorie de l'argumentation* editat de Perelman și Olbrechts (1958), citat liber de V. Florescu, *op. cit.*, p. 190.

⁶ ... *the rhetorical dimension of literature is inescapable*, Retorica romanului, IV.

⁷ „a mode”, *Idem*, Epilog.

⁸ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974, pp. 207—208.

⁹ *Now Don't Try ...*, p. 46.

¹⁰ „Credem în persuasiunea rațională ca mod de existență, trăim de fapt de la o consfătuire la alta”, *Idem*, p. 44.

Acesta este spiritul în care Booth și-a conceput lucrarea. Păstrînd de la Aristotel preeminența cauzelor formală și finală, el se interesează în mod deosebit de statutul generic al prozei artistice urmărind în dinamica elaborării acesteia modul în care scriitorul își impune structurile sale argumentative, lumea sa plăsmuită, modul în care reușește să asigure pînă la capăt adeziunea cititorului la atitudinile și valorile ce se conturează în sinul acestei lumi, atitudini și valori care neîndoiros reprezintă în ultimă instanță orientările din concepția și viziunea autorului.

Procesul retoric postulează deci o străbătere a operei sub supravegherea expresă ori tacită a creatorului. Dobîndirea semnificației prin decodarea sensurilor se realizează progresiv, elucidarea și clarificarea desfășurîndu-se în temeiul unei dezambiguări ce tinde spre universalitate și certitudine, spre angajare morală în sensul însușirii unei atitudini tranșante. Înțelegerea preconizată de Booth și de neoaristotelieni, ca finalitate a dobîndirii accesului la semnificație, nu trebuie înțeleasă ca o toleranță dezarmată și sceptică. Retorica este în acest sens un arsenal de „tehnici ale expresiei artistice care vor face opera accesibilă în cel mai înalt grad cu putință”¹¹. Această accesibilitate este concepută ca o participare emotivă, ca o implicare în substanța conflictuală a operei și o aderare la sistemul ei de valori.

Teza coleridgeană potrivit căreia în procesul receptării artistice comuniunea se realizează în temeiul dispoziției concesive și binevoitoare a cititorului prin „abrogarea voluntară a suspiciunii” (*Willing suspension of disbelief*) și prin renunțarea temporară la preconcepții, nu trebuie înțeleasă doar ca o capitulare a receptorului în fața complexului ideatic și emoțional al operei. Autorul, prin intermediul procedeelor retorice specifice genului, se înserează în textura operei, inițiind dinlăuntru acea situație a cititorului în contextul generator al valorilor, dîndu-i astfel șansa de a trăi ideea și de a emite judecata axiologică. Numai în baza conviețuirii intime și în complexitate cu alternativele și opțiunile ce se conturează în procesul derulării acțiunii se poate realiza acel echilibru tensionar între implicare și detașare care să promoveze o reacție matură și integral adecvată.

Or tocmai asupra acestui punct crucial al decantării semnificației, al desăvîrșirii comprehensiunii, al emiterii judecății, se produce una din principalele contestări ale demersului lui Booth. Ea vine din partea unuia dintre cei mai proeminenți critici fenomenologi americani, Geof-

¹¹ *Retorica romanului*, IV.

frey Hartman și ca atare ne simțim obligați să zăbovim puțin asupra ei.

Într-un fel reacția lui Hartman, ca și a multor altora, era de așteptat, întrucît în analiza literaturii moderniste, și mai ales în considerarea lui Joyce, Booth s-a străduit să pună în lumină o carență de ordin tehnic cu consecințe dintre cele mai serioase din punctul de vedere al receptării. Situația pe care o examinează — considerată a fi simptomatică — este furnizată de faptul că romanul *Portret al artistului în tinerețe* a suscitat o imensă cantitate de interpretări fără a se fi realizat vreun progres în elucidare, fără a se fi decantat un criteriu suveran de validare, fără a se fi conturat o rezultantă cit de cit edificatoare. Cauza acestei stări de lucruri este localizată de Booth la Joyce însuși, căruia îi reproșează faptul de a nu fi lăsat să se întrevadă din lectura romanului care este propriul său punct de vedere, perspectiva cea mai judicioasă asupra realității. Cu alte cuvinte Joyce nu a reușit să aleagă în *Portret al artistului în tinerețe* unghiul cel mai favorabil, „tulburîndu-și distanța“ și favorizînd astfel echivocul receptării, lăsînd ambiguității controlul asupra viziunii romanului.

În eseu „The Heroics of Realism“, publicat în 1963 în *Yale Review* și retipărit în volumul său din 1970 *Beyond Formalism* (New Haven and London, Yale University Press), Hartman răspunde acestei critici emițînd teza potrivit căreia realismul contemporan readuce în scenă eroul, adică personalitatea ce reprezintă exponențial umanitatea printr-o calitate și printr-o exemplaritate a ființării total inaccesibile omului obișnuit. De unde și imposibilitatea acestuia de a se pronunța și de a judeca în adevăratul înțeles al cuvîntului un atare personaj. Ambiguitatea nerezolvată ar reprezenta așadar refuzul acestei literaturi de a se încadra în schema bine-rău, de a se încredința prea lesne unei sentințe exterioare. Asemeni lui Macbeth, Vautrin sau Mișkin, Stephen Dedalus — reprezentînd ipostaza actuală a eroului, artistul — nu incurajează familiaritatea, rămîne distant, inabordabil și impenetrabil.

Să deducem oare de aici că literatura modernă descurajează programatic contactul cu umanitatea, că postulează drept valoare inaccesibilitatea? Sau eșuează Booth în confruntarea cu textul joycean tocmai pentru faptul că metoda sa convine, după cum afirmă Hartman, secolelor anterioare? Într-adevăr, natura obiectului selectează metoda controlîndu-i posibilitățile și fixîndu-i limitele și nu invers. Dar cit de ironică este atunci situația modernismului, cîndva atît de autarhic în discreditarea literaturii iluministe și post-iluministe, pentru ca acum să fie pus în dificultate de o metodologie clasică!

Chestiunea se pune însă și altfel. Fiecare metodă, oricât de rebarbativă față de obiect, poate dezvălui o fațetă uneori nebănuită a realității investigate. Faptul a fost demonstrat de către Booth însuși pe o povestire de Joyce, cu care prilej a evidențiat virtualitățile și neajunsurile diferitelor abordări posibile ¹².

Metoda lui Booth nu este fenomenologică și ca atare nu se concentrează asupra statutului ontologic al personajelor. Interogația lui Booth este de cu totul altă natură: „ce a făcut scriitorul X. spre a-și promova propria viziune și propriile valori?” Întrebarea ni se pare legitimă căci privește nu doar o procedură de ordin tehnic menită să pună în lumină mecanica unei structuri, ci însăși finalitatea artei, justificarea ei. Și dacă modalitatea retorică ne poate conduce spre un răspuns clar la această întrebare, atunci ea vine în întâmpinarea unei nevoi reale de cunoaștere cu nimic mai prejos de eroismul de factură nietzscheană al unui Macbeth sau Vautrin, sau al oricărui proscris al stirpei omenеști, fie el artist ori profet.



Neo-aristotelianismul, denumire atribuită inițial de către Kenneth Burke orientării Criticilor de la Chicago ¹³, s-a dezvoltat concomitent și prin opoziție cu orientarea New Criticism ¹⁴ de inspirație platonician-kantiană. De fapt de pe la 1935 pînă în jur de 1955 cele două orientări au dominat scena criticii literare americane, pe care au așezat-o pe solide baze estetice. Disputa care uneori a îmbrăcat forme polemice ascuțite a contribuit substanțial la edificarea autotelismului disciplinei. O serie de studii de critică aplicată dezvoltate în silajul celor două școli au modificat pregnant ierarhizările valorice din sinul celor două literaturi de expresie engleză: britanică și americană. *Retorica romanului* este cea mai semnificativă contribuție a Criticilor de la Chicago

¹² Este vorba de schița „Araby” (Arabia) analizată din perspective multiple în eseu „Pluralism and its Rivals” publicat în volumul *Now Don't Try ...*, pp. 131—49.

¹³ Denumirea de „Chicago Critics” este cea care a fost acceptată chiar de către criticii în cauză (R. S. Crane, Richard McKeon, Elder Olson, Bernard Weinberg, N. F. Maclean, William R. Keast), refuzînd astfel o identificare dogmatică cu moștenirea Stagiritului.

¹⁴ Derivată din T. S. Eliot, I. A. Richards și William Empson și reprezentată prin J. C. Ransom, Allen Tate, Cleanth Brooks, R. P. Warren, R. P. Blackmur, René Wellek, Austin Warren, B. Heilman, W. K. Wimsatt și periferic prin Yvor Winters și Kenneth Burke.

în domeniul prozei ficționale. Se cuvine, deci, să zăbovim puțin asupra contextului de idei care a generat în ultimă instanță această lucrare, și mai cu seamă asupra acelor principii fundamentale care și-au găsit aici materializarea.

Într-o doctă și nuanțată scriere asupra „Noii critici“ americane ¹⁵, Murray Krieger rezuma opoziția dintre cele două orientări amintite drept o antinomie între tramă și imaginație (Ediția din 1963, p. 93 și urm.), adică între structura acțiunii sau a evenimentelor și metaforă sau, altfel spus, între implicațiile extraliterare și sfera strict circumscrisă lingvistic. Conceptul aristotelian fundamental al imitației — *mimesis* — determină o atare considerare a întregului spre a cărui întru-chipare deplină tind toate părțile componente ale oricărei opere. Ronald S. Crane (1886—1967), *spiritus rector* al neo-aristotelienilor, într-un eseu rămas celebru, „The Concept of Plot and the Plot in *Tom Jones*“ (Conceptul de tramă și trama în *Tom Jones*), definea trama (intriga unui roman sau a unei piese de teatru) ca fiind nu doar scheletul acțiunii ci un procedeu unificator, arhitectonic: „acea sinteză temporală și particulară realizată de scriitor din elemente aparținând acțiunii, personajelor și ideilor care alcătuiesc substanța plăsmuirii sale“ ¹⁶. Rezultă că, în temeiul concepției aristotelice de analiză sistematică „nu se poate ajunge la cunoașterea unui lucru acționînd din interiorul cadrului de referință al lucrului însuși“ ¹⁷.

Spre deosebire de New Criticism, „metoda lui Aristotel tratează opera ca un întreg elaborat ce poate fi discutat în relație cu părțile sale și cu alte tipuri de întreguri“ ¹⁸. Altfel spus, opera este așezată într-un context larg cultural-ideologic și social-istoric și privită în conexiunile ei firești cu celelalte ramuri ale umanisticii. De asemenea opera devine încadrabilă într-o serie, sau gen, față de care se poate raporta măsurîndu-și originalitatea și eficiența. Nu ne situăm deci

¹⁵ *The New Apologists for Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1956.

¹⁶ *Critics and Criticism* (Abridged Edition). *Essays in Method by a Group of Chicago Critics*, Chicago, The University of Chicago Press (1952), 1957, p. 66. Lucrarea este fundamentală pentru studiul acestei orientări.

¹⁷ Vezi *Introducerea la Genre Criticism* în William J. Handy, Max Westbrook (Ed.), *Twentieth Century Criticism. The Major Statements*, New York, The Free Press, 1974, p. 114.

¹⁸ Walter Sutton, *Modern American Criticism*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, Inc., 1963, p. 155.

pe terenul exclusiv al expresiei, ca în critica formalistă, nu reducem opera la suprafața ei și nu o zăvorîm tautologic în propria ei materialitate. Faptul că în critica de la Chicago se manifestă cu precădere o preferință pentru *Poetica* lui Aristotel ca punct de plecare în analiza literară nu constituie decît o dovadă a concordanței dintre metoda expusă de Stagirit și standardele Criticilor de la Chicago în ce privește logica, rigoarea, sistemul, precum și înclinația lor spre speculația metafizică. Ori de cîte ori însă obiectul analizei impunea o altă opțiune metodologică, acești critici s-au arătat dispuși să o adopte din considerente atît teoretice cît și practice. În polemica lor cu New Criticism i-au adus acesteia mai ales acuzația de dogmatism estetic și diletantism metodologic, manifestat prin lipsa de rigoare terminologică ¹⁹.

După părerea lui Elder Olson, actualmente teoreticianul cel mai activ și polemistul cel mai versat al grupării, Criticii de la Chicago nu sînt „aristotelieni“ deși ei sînt gata, fără doar și poate, să apere abordarea aristotelică; ei nu văd soluționarea problemelor critice în contopirea sau sincretismul metodei aristoteliene cu oricare altă metodă a criticii. Dimpotrivă, ei postulează o pluralitate de metode valide — atît critice cît și filozofice —, și caută să discrimineze cît mai tranșant cu putință nu numai între acestea ci și între diferitele metode pe care Aristotel însuși le utilizează în raport cu diferitele științe ... În general ei recunosc că în însuși cadrul sistemului lui Aristotel pot fi ridicate și rezolvate și alte probleme decît cele poetice — de pildă morale, politice, retorice. Ei insistă însă de asemenea că un singur sistem critic sau filozofic nu ar putea epuiza toate problemele ce se pot pune în legătură cu arta sau existența, și că în consecință anumite probleme pot fi cel mai bine urmărite recurgînd la alte metode decît cele aristotelice. Pluralismul acestor critici a fost adesea pus sub semnul întrebării pe motivul că ei n-ar fi căzut de acord cu demersul lui Empson sau Brooks; dar o subscriere la pluralism nu presupune în nici într-un caz validarea automată a *oricărui* sistem. Nici nu presupune, după cum au crezut unii, necesitatea de a fi activ în toate sistemele luate în parte,

¹⁹ Vezi mai ales eseurile lui R. S. Crane și Elder Olson asupra mo-
nismului lui Cleanth Brooks și respectiv asupra ambiguității la William
Empson. Extrem de interesante sînt și încrucișările de floretă dintre
Crane și Ransom pe de o parte și Crane și Winters pe de alta. În *The
Verbal Icon* (1954), Wimsatt consideră că metoda Criticilor de la Chicago
este deschisă atît erorii intenționale cît și erorii afective. Cu alte cuvinte
criticii neoaristotelice nu-i sînt indiferente nici aspectul actului creator
în sine nici cel al receptării.

deși, de fapt, membrii grupului aristotelian au produs studii utilizând metode ca cele propuse de Platon, Longin, Hume și alții ²⁰.

Booth s-a format în climatul neo-aristotelic de la Chicago iar aderea sa la această orientare i-a prilejuit și o serie de luări de poziție în probleme de ordin metodologic. Semnalăm în acest sens două prelegeri adresate studenților în umanistică de la Universitatea din Chicago ²¹, în care Booth respinge calificativul de «primitiv» atribuit adesea poziției Stagiritului în cercurile academice. Dimpotrivă Booth remarcă actualitatea *Poeticii*, „un barometru extrem de sensibil pentru măsurarea aplicației și sensibilității cititorului”.

În prima alocuțiune Booth ordonează într-o succesiune descrescătoare a importanței cele patru cauze evidențiate de Aristotel (formală, finală, eficientă și materială) subliniind astfel semnificația tramei, sau structurii întregului, în raport cu mijloacele de expresie, limba. Pe lângă această departajare a priorităților și semnificațiilor Booth atrage atenția auditoriului său că în epoca modernă s-a supralicitat în chip dăunător și unilateral elementul corespunzător cauzei eficiente și anume tehnica. În ce privește cea de a doua cauză, după cum era și de așteptat, Booth îi subliniază semnificația cerind ca problema efectelor, sau a dimensiunii retorice, să facă obiectul „cercetării inductive asupra intențiilor conținute în operă”, așa cum a procedat Aristotel însuși în *Poetica* sa. Publicul pe care îl are în vedere Booth este unul ideal firește, dar de o idealitate rezonabilă: „oameni cu judecata cum-pănită și de o sensibilitate normală”.

În a doua prelegere („How To Use Aristotle”) autorul *Retoricii romanului* compară preocuparea pentru analiza unității în diversitate, proprie lui Aristotel, cu utopismul tendinței dicotomizante a tradiției filozofice ilustrată de Platon, Kierkegaard și Freud. Primejdia recursului la o dialectică simplistă de tip binar „sau/sau” nu poate duce decît la o simplificare ce abstractizează pînă la nerecunoaștere realitatea. Aristotel, dimpotrivă, a încercat să restituie o imagine cît mai complexă cu putință a realității, surprinsă în totalitatea și integritatea de-

²⁰ *Aristotle's Poetics and English Literature*, Edited with an Introduction by Elder Olson, Chicago, The University of Chicago Press, 1965, p. XXVIII.

În ce-l privește pe Wayne C. Booth, în *Prefața la Retorica ironiei* nu-și recomandă metoda ca fiind aristotelică ci ca „parțial o încercare de a face cu ironia ceea ce Longin a făcut cu altă calitate literară, sublimul” (*op. cit.*, p. XIV).

²¹ „How Not To Use Aristotle's *Poetics*”, 1963 și „How To Use Aristotle”, 1968 publicate în volumul *Now Don't Try ...*, pp. 103—15 și 117—29.

terminărilor ei. Așadar, ambiția unei critice neo-aristotelice este de a salvagarda concretețea lumii obiectuale și complexitatea lumii spirituale oglindite în opera de artă. Făcînd aceasta, ea se opune implicit acelei modalități structuraliste care este servită de logica binară a programării computerizate.

Exprimîndu-ne rezerva de mai sus cu privire la irelevanța și caducitatea acelor metodologii structuraliste, care crează criticii iluzia că se poate dispensa de sensibilitate și de subiectivitatea speculativă, nu putem să nu recunoaștem că într-o accepțiune largă, ce nu exclude dimensiunea evoluționist-diacronică, conceptul de structură și punctul de vedere structuralist sînt pe deplin legitime și viabile avîndu-și de fapt obîrșia chiar în Aristotel.

În fond *Poetica* este cap de serie în prima mare tradiție a criticii generice. Elaborarea unei atari viziuni formal-tipologice, pornind de pe teritoriul genului dramatic, a avut darul să încorporeze de la bun început noțiunii de structură literară „problematizarea etică și aspectul tensionar”²². Or acestea sînt componente majore ale „modului” retoric al lui Booth a cărui preocupare de căpetenie este relevarea strategiei prin care scriitorul reușește să facă apel la emoțiile și simțul moral al cititorului său prezumtiv. Căci o critică „modală” este în ultimă instanță o specie a criticii generice în care „variantele” asupra cărora se concentrează interesul interpretativ trebuie delimitate, comparate și evaluate mai întîi în raport cu seria „invariantelor”. În actul lecturii cititorul pornește chiar de la început de la o ipoteză generică, după cum demonstrează E. D. Hirsh²³, determinînd în baza unei estimări inițiale contextul sau „genul specific” căreia îi aparține opera. Această încadrare declanșează o suită de așteptări pe care cititorul se străduiește să și le confirme, urmărind și interpretînd opera literară în sensul acestora.

Văzută astfel opera se re-generează în actul subiectiv al lecturii, sensurile obiective conținute în ea dobîndind statut de semnificație. Asemeni unei partituri muzicale ce se cere executată și interpretată spre a dobîndi o existență reală, textul operei literare reclamă o participare trează și vie a cititorului, care nu este eficientă dacă de la bun început el nu reușește să se insereze semnificativ în lanțul așteptărilor și frustrărilor determinate de genul căruia i s-a atribuit inițial opera.

²² c.f. William K. Wimsatt & Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, New York, Random House, 1957, p. 750.

²³ *Validity in Interpretation*, New Haven & London, Yale University Press, 1967, Cap. III The Concept of Genre, pp. 68—126.

După cum afirma Kenneth Burke cu referire la psihologia publicului, „forma este crearea unui apetit în mintea auditoriului, și satisfacerea adecvată a aceluiași apetit. Această satisfacere — atât de complicată în mecanismul uman — implică uneori un mănunchi de frustrări, dar pînă la urmă aceste frustrări se dovedesc a fi pur și simplu o satisfacție de un tip mult mai complex, servind mai departe la intensificarea satisfacției împlinirii. Dacă într-o operă de artă poetul spune ceva, să zicem despre o întrunire, scrie într-un astfel de mod încît să dorim să vedem acea întrunire, și apoi, dacă ne înfățișează acea întrunire înaintea ochilor — iată forma. Evident aceasta este în același timp și psihologia auditoriului, întrucît implică dorințe și satisfacerea lor”²⁴.

Ca atare participarea lectorului sau a spectatorului devine implicit o componentă formală ce nu poate fi exclusă în temeiul unei așa zise erori afective.

În minile criticului de profesie, metoda atribuirii generice devine în termenii lui Elder Olson un „raționament ipotetico-regresiv”: „Raționamentul este ipotetic în aceea că pleacă de la ipoteza: dacă cutare sau cutare operă, care este un întreg, urmează să fie realizată, atunci cutare sau cutare părți vor trebui asamblate în cutare sau cutare mod; și dacă opera urmează să fie desăvîrșită ca întreg, atunci părțile ei vor trebui să fie de cutare sau cutare tip și calitate. Raționamentul este regresiv în aceea că se desfășoară privind înapoi, de la întregul care urmează să existe spre părțile despre care se presupune că trebuie să aibă o existență anterioară celei a întregului”²⁵.

Postulînd un mod de gîndire și nu o tehnologie, neo-aristotelianismul lasă minții deplină libertate a exercițiului facultăților sale, nerăpîndu-i disponibilitatea de a se implica viguros în aventura cunoașterii.

*

Se remarcă la *Retorica romanului* o structură izvorită dintr-o strategie de prezentare fundamentată pe retorică. Argumentația urmărește să promoveze raționamentul de factură clasică. Se recomandă insistent aderarea la o gîndire consecvent lineară, ordonată și progresivă în interiorul sistemului tradițional de coordonate spațio-temporal.

²⁴ *Counter-Statement*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, (1931), 1968, p. 31.

²⁵ „The Poetic Method of Aristotle”, în volumul *Aristotle's Poetics and English Literature*, vezi notă 20.

Lucrarea se înscrie, prin teze și ton, în tradiția unui autentic umanism. Booth se simte tot atât de iritat de teribilismul neo-romantic al anilor șaizeci ca și de autarhia modernismului neo-clasicizant al anilor douăzeci. Îi vor repugna deopotrivă relativismul și ambiguitatea elitistă ca și neoerotismul și iconoclasmul de factură iraționalistă. Va respinge pe noii apostoli ai trăirii totale primitiv-mistice, Norman O. Brown și Marshall MacLuhan ²⁶.

Dat fiind natura demersului său și maniera tratării, metoda sa atât de minuțios analitică, socotim că ar fi lipsită de obiect tentativa de a reproduce sau de a reanaliza în cele ce urmează diferitele aspecte puse în discuție.

Lucrarea s-a impus și a trecut cu succes testul receptării, deși a suscitat numeroase controverse ²⁷. Ea a devenit deja lucrare de referință, un instrument perfecționat ale cărei performanțe oferă un punct de plecare modern în discuțiile teoretice ce se poartă astăzi în jurul romanului. Ca atare nu ne vom opri decât asupra câtorva disocieri a căror implicații reclamă un metacomentariu.

Poziția rezervată față de modernism a lui Booth trebuie mai întâi considerată în contextul larg al mișcării de reconsiderare a literaturii și artei tradiționalist-mimetice. Reîntoarcerea la figură, armonie, rimă, eveniment, caracterizare, comentariu, reprezintă un fenomen de recul care s-a generalizat în al treilea pătrar al veacului nostru. Redescoperirea secolelor anterioare (în cazul în speță al XVIII-lea și al XIX-lea) se impunea stringent, mai ales în urma subminării pe care o suferiseră prin aplicarea unor metodologii de analiză ce se revendicau de la teoria autonomistă a artei, complet străină spiritului și idealurilor estetice ale acelor epoci.

În al doilea rând Booth supune romanul în formulă modernistă unui examen sever, dezvăluind astfel o sumă de carențe și servituți ce trecuseră neobservate sau care se adăposteau sub armura unor programe teoretice abil și combativ întocmite. Booth nu respinge însă, nici în bloc, nici individual, aportul modernismului la perfecționarea formulelor și tehnicilor romanești. Am spune chiar că sub reflectoarele criticii sale atât romanul fluxului conștiinței cît și cine-romanul sau romanul-colaj își dezvăluie cu mai multă pregnanță aportul novator și alternativele prin care au diversificat și îmbogățit tradiția. Totuși, printre reproșurile care i s-au făcut autorului *Retoricii romanului* este și acela

²⁶ Vezi eseu „Now Don't Try to Reason With Me! Rhetoric Today, Left, Right, and Center“, în *Now Don't ...* pp. 5—23.

²⁷ O mostră este descrisă în *Epilog*.

de a nu fi sesizat mutația petrecută la începutul secolului al XX-lea, că tratează literatura acestui secol de pe pozițiile secolului al XVIII-lea²⁸. Dar însăși ideea de gen și de roman presupune o tratare a întregii desfășurări și evoluții ca un continuum. Fidel aristotelismului, Booth nu consideră nici posibilă nici recomandabilă, sau oportună, renunțarea la premise, la cauzalitate, la dialectica și la dinamica evolutivă. Lucrarea sa nu constituie decît parțial și fragmentar o istorie; ea este mai degrabă o simultaneitate ordonată în sens eliotian, în care tradiția este resimțită ca o prezență nemijlocită²⁹. Abordarea sa are mai curînd un caracter paradigmatic decît unul sintagmatic, deși statutul criticii literare iese întărit din confruntarea cu insuficiențele evidențiate de Booth în sfera aplicativă a esteticii și teoriei literare.

Rezultă un sinopsis în care genul, cu formele și categoriile sale, este prezentat ca o suită de alternative și opțiuni actualizate. Acest tablou complex permite oricînd, asemenea tabloului periodic al lui Mendeleev, inserarea altor forme și modalități rezultate din combinații și imbinări de tehnici încă neatestate.

Lectura cărții vizează așadar trezirea și educarea unui simț pentru roman, un simț al înțelegerii raționaliste, un pluralism critic luminat, în care discernămîntul și judecata să beneficieze de suficiente criterii spre a se pronunța în deplină cunoștință de cauză.

În *Retorica romanului* Booth repune în discuție cîteva categorii și procedee de tehnică narativă socotite pînă mai ieri imuabile. Astfel pe de o parte dicotomia «telling/showing» (povestire/prezentare sau relatare/reprezentare) care a furnizat adesea criticii din ultima sută de ani primul, și cel mai sigur, criteriu al validării estetice, se arată, la o examinare atentă, a nu fi chiar atît de tranșantă tocmai pentru că este excesiv de reductivă și de simplificatoare. Pe de altă parte situarea la unul din polii opoziției nu poate constitui în sine un verdict axiologic inatacabil. Booth pune sub semnul întrebării mai ales așa-zisa superioritate a prezentării dramatizate sprijinită pe o perspectivă narativă particularizată și circumstanțial delimitată, care a dominat elaborările din sfera romanului ulterioare momentului Flaubert — James. Canoni-

²⁸ Vezi Robert Scholes, „Toward a Structuralist Poetics of Fiction“, în *Structuralism in Literature*, New Haven & London, Yale University Press, 1974, p. 131.

²⁹ Așa cum bunăoară posteritatea lui *Tom Jones* se recunoaște în profilul unor romane de Dickens, Thackeray, Saul Bellow, Kingsley Amis, John Barth, îngăduind și incitînd la o lectură *à rebours* a capodoperei lui Fielding și a perioadei augustane pe care a reprezentat-o.

zarea acestei tehnici dăinuia din 1921, anul apariției cunoscutei lucrări a lui Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (*Mesteșugul romanului*). Neglijarea sau subestimarea dimensiunii epice în arta narativă a atras după sine imposibilitatea de a mai realiza rezumarea sau telescoparea acțiunii, ceea ce nu a făcut decât să ducă la rigiditate și dogmatism metodologic, traduse prin pierderea controlului asupra flexibilității în exploatarea diferențiată și eficientă a dimensiunii temporale.

Inconvenientul principal însă îl reprezintă eliminarea comentariului auctorial. Cititorul este privat astfel de posibilitatea de a lua contact direct cu opiniile inteligenței tutelare, aceea a creatorului însuși. Eclipsarea sau dematerializarea autorului pe motivul inacceptabilității omnisicienței, este văzută deci mai curînd drept o servitute, căci, așa cum afirma Yvor Winters, interesul pentru mecanismul conștiinței subalterne a unui personaj cu o viață psihică elementară și cu o capacitate de exprimare rudimentară — oricît de dramatizat ar fi redate — nu poate compensa pierderea contactului cu sensibilitatea și inteligența superioară cu care ne așteptăm să fie înzestrat creatorul de artă³⁰. Numai în măsura în care abolim finalitatea literaturii, acordîndu-i statut autonom, de scop în sine, de scriitură opacă, putem postula ca dezirabilă amuțirea vocii auctoriale.

În realitate, așa cum arată Booth, prezența autorului se face simțită sub cele mai diferite forme, chiar și în cazul romanelor experimentale ale unui Joyce sau Virginia Woolf. Selectarea materialului, optarea pentru anumite tehnici narativ-prezenționale, dozarea și gradarea evenimentelor, sînt tot atîtea modalități de a măsura imixtiunea tacită în procesul elaborării artistice a autorilor așa-zis detașați sau eminamente obiectivi și imparțiali.

Expulzarea nedisimulată a autorului ar echivala cu demolarea sediului lucidității actului creator. Ar însemna de asemenea o abdicare nefastă de la aspirațiile umaniste milenare către bine și adevăr. Menținerea vocii auctoriale ca purtătoare a mesajului explicit, de pe altă parte, facilitează receptarea fără echivoc a judecăților, asigură romanului un post de comandă, un centru de iradiere al autorității, demnității și responsabilității morale.

Evoluția romanului după cca. 1940, în sensul reintegrării vocii auctoriale și a comentariului, vădește orientarea spre o problematică existențial-umană, o abandonare a ipostazei solipsistice a conștiinței

³⁰ *The Function of Criticism. Problems and Exercises*, Denver, Alan Swallow, 1957, pp. 37—38.

în stare pură, o retragere din zonele indeterminate ale trăirilor confuze. Redescinderea în social și contingent tinde să reazeze umanul în zonele palpabile ale normalității și coerenței inteligibile. Navigînd furtunos printre Scila și Caribda, amăgit pe de o parte de atractivitatea dramaticului, pe de alta de cea a liricului, romanul pare să fi evitat naufragiul, reafirmandu-și esența, regăsindu-se pe sine în nemărginirea și plenitudinea epicității. Restaurarea demnității vocii auctoriale, repunerea în drepturi a personajului ca entitate constituită, reînstituirea cauzalității ca vector al derulării evenimentelor, repostularea cîștigării cititorului mediu drept finalitate a eforturilor autorului — cititorul preocupat în egală măsură să se instruiască și să se desfete dotat fiind cu o inteligență și o sensibilitate capabile deopotrivă de recunoaștere și recunoștință — au făcut ca romanul post-modernist să pară a fi reactualizat contractul prin care cititorul și autorul își recunosc rolurile, își arogă competențele și se declară dispuși să coopereze animați de un sentiment de stimă și încredere mutuală.

Problema încrederii este o problemă cheie în strategia compozițională, așa cum este ea relevată de Booth. Contribuția sa în acest domeniu ni se pare demnă de luare-aminte.

Accentul pus în secolul nostru pe tehnica narativă atestă un grad sporit al conștiinței de sine a literaturii, prin comparație cu preocuparea pentru personaj (în sec. al XIX-lea) sau pentru tramă (în sec. al XVIII-lea). În epoca romanului modernist atît romancierii cît și criticii par cu deosebire înclinați să-și reprezinte lumea plăsmuită sub forma unei rețele de raporturi statornicite între vocile ce se rostesc în cuprinsul operei, raporturi ce se întrepătrund și se ierarhizează sub forma unei structuri. Romanul este așadar conceput ca un cîmp, sau ca un spațiu, în care direct sau implicit acționează pe lîngă personaje, uneori recrutîndu-se dintre ele, unul sau mai mulți naratori, care la rîndul lor se pot situa înlăuntru sau în afara acestui spațiu, în puncte de veghe fixe sau mobile, centrale sau periferice, dinspre care se deschid perspective cu un grad variabil de cuprindere și penetrație în lumea ficțională. Acest mod de a concepe romanul prezintă avantajul menținerii discuției în planul unui limbaj specific și relativ autonom care încurajează abordarea structuralistă, adică în termenii unor categorii strict formale. Primejdia acestei hipertehnicizări a dezbaterii critice, mai ales în domeniul romanului, rezidă în vidarea ei de relevanța umană. În situațiile extreme analistul naratolog se oprește la descriere, validînd sau invalidînd opera pe criterii pur formale.

Categoria „punctului de vedere“, sau mai curînd a „perspectivei narative“ (*point of view*), s-a pretat tocmai acestui joc cu ambiții științiste³¹. S-au elaborat numeroase clasificări și s-au pus în circulație serii terminologice paralele. S-a ajuns la o hipertrofie a simțului pentru simetrie, polaritate, coerență și interdependență, autoreglare etc., în dauna psihologicului, eticului, metafizicului. Judecățile de valoare au ajuns să fie exprimate exclusiv în baza gradului de integrare, funcționalizare și sistematizare intrinsecă. S-a creat impresia de obiectivitate absolută, de exactitate matematică de maximă eficiență și reproductibilitate analitică. Dar a rezultat totodată o anulare a gândirii critice propriu-zise bazată pe simț istoric, orientare axiologică, analiză comparativă, contemplație, meditație speculativă, raționalitate dialectică .. Drumul ales părea să se înalțe dinspre opera particulară spre teritoriile cu atmosferă mai rarefiată ale teoriei literare, și mai departe, înspre cotele de mare altitudine ale esteticii. În realitate și aceste zone par a fi fost lăsate în urmă, trecute aproape cu vederea. Investigarea nu încează pînă în clipa decantării unei relații exprimate cvasi-algebric. Distanțarea de obiect a devenit ea însăși un obstacol ... Contururile s-au estompat pînă la amorfizare. S-au pierdut pe drum și relevanța umană, s-a pierdut din vedere și cititorul obișnuit, beneficiarul de drept al operei literare. Pare mereu actual îndemnul adresat criticii de marele maestru al bunului simț, Samuel Johnson potrivit căruia principala grijă a interpretului este să mijlocească cititorului de rînd (*the common reader*) deplinătatea desfătării în compania operei de artă.

Wayne C. Booth a reclamat tocmai această revenire a criticii la rosturile și menirile sale congenitale: opera de artă în particularitatea ei, în bogăția inepuizabilă a determinărilor ei, în concretețea ei polivalentă trebuie restituită integral. Se impune realizarea unui echilibru judicios între condiția ei generică, de entitate aparținînd unei serii cu tradiție, și statutul ei ontologic, ce se cere perceput ca unicitate fenomenală, inconfundabilă și irepetabilă. Autorul *Retoricii romanului* a recomandat o stenică rezistență față de tendințele centrifuge și acaparatoare ale esteticii, a reclamat menținerea fermă în planul criticii, adică în acel cîmp al activității spirituale în care intelectul se bucură de un grad relativ înalt de autonomie și libertate de mișcare, flănînd

³¹ Cunoscutul critic de orientare marxistă Frederic Jameson sublinia meritul incontestabil al lui Booth de a fi „sfărîmat cu ciocanul idolii de gips ai criticii moderne, ironia și punctul de vedere“, vezi *Marxism and Form. Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton N. J., Princeton University Press 1971, p. 357.

printre datele texturale, selectînd relevanța prin raportarea finalizărilor la intenționalitate, decupînd mesajul prin tehnica argumentației care lasă varietății opiniilor posibilitatea confirmării prin forța persuasivă a adevărului pe care îl conțin.

În ceea ce privește tehnica „punctului de vedere” (sau poate tot atît de corect, a „punctului de privire”), Booth a relevat tocmai carența absolutizărilor formaliste din critica asupra romanului, metodologie dominantă mai ales în al doilea pătrar al veacului nostru și cu mult mai adecvată analizei poemului liric. Întregul eșafodaj al acestei teorii se năruie, asemenea unui castel clădit din cărți de joc, în clipa în care întrebarea fundamentală privitor la stabilirea identității naratorului, cu care debutează îndeobște o atare analiză, nu se mai mulțumește doar să stabilească dacă acesta este însuși autorul sau unul dintre personaje, dacă relatarea se produce la persoana I-a sau a III-a, și dacă, în consecință, avem de a face cu o perspectivă atotcuprinzătoare sau parțială, periferică sau centrală, multiplă sau unitară etc. etc. Dacă stabilirii identității naratorului (sau identificării tipului de narațiune) îi urmează imediat o analiză a gradului de creditabilitate (*reliability*), dacă i se măsoară acestuia inteligența, sensibilitatea, sinceritatea, atunci desigur dobîndim un criteriu într-adevăr relevant care anulează în fapt o clasificare formală de tipul, narator-omniscient, narator-martor-al-acțiunii, narator-protagonist etc., etc. Utilizarea acelorasi categorii formale va conduce la efecte diametral opuse dacă persoana care ne transmite istorisirea este sau nu creditabilă, este sau nu demnă de încrederea noastră. Iată deci cum insuficiența criteriilor pur formale primește în *Retorica* lui Booth o replică cit se poate de convingătoare.

Cea mai interesantă teză, în opinia noastră, pe care o avansează Booth în retorica sa, privește deopotrivă creația, opera și receptarea (sau re-creația) și ca atare face să interfere psihologicul, esteticul și eticul. Este vorba de așa numitul „implied-author” (echivalat în românește prin „autorul implicat” și nu „implicit”, sau „subînțeles”, cum ar fi reclamat o redare literală). *Autorul implicat* desemnează identitatea pe care și-o asumă romancierul atunci cînd elaborează lumea sa fictivă circumscrisă fiecărei opere individuale. Ea ni se relevă sub forma unei intuiții pe care o dobîndim asupra întregului, asupra sistemului de valori ce conferă coerență și unitate lumii ficționale. De la roman la roman această identitate se transfigurează adaptîndu-se și adecvîndu-se contextului situațional specific ce se încheagă. Nu percepem, să zicem, un Dickens sau un Fielding ca o identitate constantă și stabilă de la începutul activității creatoare și pînă la finele ei. Nu ne gîndim la particu-

laritățile expresive ce țin de pecetea inconfundabilă a stilului, ci la faptul că orientarea axiologică se constituie în raport de datele particulare ale experienței, că identitatea imanentizată a autorului se recom-pune din nou, de fiecare dată, din confruntarea cu datele reale ale compoziției sale. Este vorba așadar de acea tonalitate spirituală care subîn-tinde întreaga operă ce ne apare a fi totodată aptă să învâluie în aceeași tentă atmosferică situațiile conflictuale, firul progresiv al tramei. Devenim conștienți de asumarea treptată a controlului asupra desfășurărilor și evoluției evenimentelor de către sinele difuz al autorului. Prin intermediul său ne parvine accesul la acea perspectivă centrală asupra realității înfățișate fără de care nu putem asigura o evaluare judicioasă a faptelor și întâmplărilor. Numai implicându-se, numai asumînd o ipos-tază particulară, devenind astfel o stare alotropică a sinelui său diurn, conștiința diriguitoare a creatorului reușește să vegheze asupra desti-nului operei, operînd acea stîrnire și distilare treptată a reacțiilor și emoțiilor noastre în vederea finalizării și împlinirii intenționalității genetice primare și a virtualităților și disponibilităților dezvăluite pe parcursul explorării și tratării materialului.

Evoluția acestei procesualități ține în mod nemijlocit de structura romanului și de strategia narativă adoptată. Descifrarea și receptarea semnalmentelor autorului implicat îl pun pe cititor în contact cu sursa cea mai autentică de autoritate din roman. Cu alte cuvinte antrenarea și concentrarea lecturii în direcția decelării și estimării acestei prezențe echivalează cu captarea inteligenței celei mai avizate, mai cuprinzătoare și mai competente ce se exercită în lumea plăsmuită.

Găsirea aceleiași lungimi de undă, ca reacție sensibilă a cititorului, se realizează, după Booth, prin elaborarea treptată a unei identități a cititorului, capabilă să-și însușească regulile jocului și să se integreze lucid în textura romanului. Citind sîntem „citiți” de roman. Atîta vreme cît ne aflăm sub imperiul unei cărți, cît îi respirăm atmosfera, sîntem determinați și pînă la un punct modificați de ea. Oricum, identitatea noastră de lectori se compune din experiența de viață (și de lectură) acumulată pînă la un moment dat. Dacă recunoaștem că literatura ne afectează — recurgînd la o analogie cu teza lui T. S. Eliot privind tradiția — recunoaștem că odată cu fiecare nouă carte devenim alții, cu o identitate mai mult sau mai puțin modelată într-un sens sau într-altul cu o înțelegere lărgită, cu o sensibilitate mai exersată și mai nuanțată, cu o viziune mai cuprinzătoare. După cum autorul și-a dezvoltat un alter-ego, sau un sine secund (*second self*), spre a ne ieși în întîmpinare, tot astfel și cititorul, de la primele pagini ale cărții, își compune acea

identitate capabilă să participe, să se integreze, să se implice, să se confrunte, să se angajeze în dialog și să se pronunțe. Dacă recunoaștem că adesea ducem o existență dublă pe parcursul lecturii unui roman, dacă mai departe recunoaștem că lumea romanului ne absoarbe citeodată cu desăvîrșire (lucru învederat mecanic prin accelerarea sensibilă a vitezei lecturii), putem acorda credit intuiției lui Booth, după care eul nostru secund (de cititor al cutărei sau cutărei cărți) este în ultimă instanță cu atât mai viguros și mai funcțional cu cît romancierul atent la destinul mesajului său se îngrijește să ni-l răsădească, să ni-l cultive și să ni-l modeleze potrivit cerințelor și imperativelor ce se exercită în incinta plăsmuirilor sale.

În aceasta rezidă tocmai funcția formativ-modelatoare a literaturii, sau mai bine zis în acest mod se realizează în planul conștiinței suprapunerea treptată între viziunea protagonistului (sau naratorului) și cea a creatorului său nemijlocit, raportare la care sîntem invitați să ne corelăm. Cele trei viziuni și conștiințe converg asimptotic, soluționînd conflictele, dezlegînd enigmele și situînd înțelegerea noastră în zona clară a inteligibilului — a opiniei devenită convingere și a convingerii tinzînd spre certitudine.

ȘTEFAN STOENESCU

NOTĂ

Contribuția traducătorilor la realizarea versiunii românești a fost următoarea: Cap. I—VI, XIV (Epilog) și indice—Ștefan Stoenescu; Cap. VII—XIII și bibliografia — Alina Clej.

Adresăm pe această cale mulțumiri autorului pentru permisiunea de a include eseuul său „*The Rhetoric of Fiction and the Poetics of Fictions*” (1963) ca *Epilog* la ediția românească a *Retoricii romanului*.

De asemenea adresăm mulțumiri profesorilor Ralph M. Aderman de la Universitatea Wisconsin—Milwaukee și Merlin S. Bowen de la Universitatea din Chicago, ambii profesori de literatură americană la Universitatea din București, invitați în cadrul schimburilor culturale, pentru interesul manifestat față de apariția acestei lucrări în românește și pentru amabilitatea înlesnirii accesului la o serie de lucrări de referință asupra problemei.

Tălmăcirea versurilor din poemul *Troilus și Cressida* de Geoffrey Chaucer, cu care debutează Cap. VII, poartă semnătura reputatului anglist Dan Dușescu, autorul monumentalei versiuni românești a *Poves-*

tirilor din Canterbury. Cuvenitele mulțumiri pentru permisiunea reproducerii fragmentelor înainte de apariția integrală a poemului anunțată de Editura UNIVERS.

În afara citatelor din *Cartea lui Iov* și a celor din eposurile homerice, unde am urmărit în limita posibilităților conturul versiunilor românești împămîntenite, în toate celelalte situații am recurs la echivalări proprii spre a putea evidenția mai pregnant direcțiile pe care se angajează comentariul lui Wayne C. Booth.

A.C.
Șt. S.

Lui Ronald Crane

CUVÎNT ÎNAINTE

ABORDÎND RETORICA operelor de ficțiune, nu mă voi ocupa în primul rînd de proza didactică, adică de proza folosită în scopuri propagandistice sau de instruire. Subiectul meu are în vedere tehnica prozei non-didactice, considerată ca artă de a comunica cu cititorii — resursele de care dispune scriitorul de poeme epice, romane sau povestiri atunci cînd încearcă conștient sau nu să-i impună cititorului lumea sa ficțională. Deși problemele ridicate de retorică în această direcție se întîlnesc în opere cu caracter didactic precum Călătoriile lui Gulliver, Călătoria pelerinului și Anul 1984, ele apar cu mai multă evidență în opere non-didactice precum Tom Jones, Middlemarch și Lumină de august. Există oare vreo justificare pe temeuri estetice, pentru o artă plină de interese de ordin retoric? Ce tip de artă este oare aceea care îi permite lui Flaubert să se introducă pe neașteptate în propria sa acțiune spre a o descrie pe Emma ca „nedîndu-și seama că era nerăbdătoare acum să cedeze chiar acelui lucru de care se indignase în asemenea măsură“, și ca „total inconștientă că se vinde“? Indiferent de răspunsuri, criticii s-au simțit întotdeauna stingheriți de acest tip de retorică izolabilă și manifestă. Dar nu este nevoie de o analiză prea profundă pentru a demonstra că aceleași probleme, deși sub o formă mai puțin evidentă, sînt ridicate de către retorica deghizată a romanelor moderne; cînd Henry James afirmă că a inventat ficella pentru că cititorul, și nu eroul, are nevoie de un „prieten“, manevra numai aparent dramatică este totuși retorică, fiind dictată de strădania de a-l face pe cititor să înțeleagă opera.

Îmi dau seama că urmărind mijloacele autorului de a-și controla cititorul am izolat în mod arbitrar tehnica de toate forțele sociale și psihologice care îi afectează pe autori și pe cititori deopotrivă. În cea mai mare parte a trebuit să elimin diferitele cereri venite din partea a diferite categorii de cititori în momente diferite — acel aspect al relației retorice tratat cu

multă pătrundere de Q. D. Leavis în Fiction and the Reading Public, de Richard Altick în The English Common Reader, și de Ian Watt în The Rise of the Novel. Am exclus chiar cu și mai multă rigoare problemele legate de calitățile psihologice ale cititorilor care explică interesul aproape universal pentru roman — genul de problemă tratat de Simon Lesser în Fiction and the Unconscious. În fine, a trebuit să ignor psihologia autorului și întreaga chestiune a modului în care se raportează față de procesul creator. Pe scurt, am eliminat multe dintre cele mai interesante probleme în legătură cu romanul. Scuza mea rezidă în faptul că numai procedînd astfel am putut să mă ocup în mod adecvat de problema mai restrînsă a compatibilității sau incompatibilității retoricii cu arta.

Tratînd tehnica drept retorică, s-ar putea crede că am redus procesualitățile libere și inexplicabile ale imaginației creatoare la calculele abile ale autorilor de divertisment facil. Întreaga chestiune a diferenței dintre artiștii care calculează conștient și artiștii care pur și simplu se exprimă fără a se gîndi nici un pic la influențarea cititorilor este extrem de importantă, dar nu trebuie confundată cu problema comunicării operei unui autor, indiferent care ar fi sursa acestuia. Succesul retoricii unui autor nu depinde de faptul că s-a gîndit sau nu la cititorii săi în timp ce a scris; dacă „simplul calcul“ nu poate asigura succesul, este la fel de adevărat că pînă și cel mai înconștient și mai dionisiac dintre autori nu reușește decît atunci cînd ne determină să-i facem jocul. Prin însăși natura misiunii mele nu pot acorda suficientă atenție acelor surse ale succesului artistic care n-ar putea fi niciodată exploatate cu premeditare, dar putem accepta această limitare fără a nega importanța imponderabilului și fără a limita studiul la operele ale căror autori au ținut cont în mod conștient de cititorii lor.

N-aș fi putut întreprinde studiul de față dacă nu m-aș fi aventurat în larg, la mare depărtare de limanul adăpostit al formației mele ca specialist. Dar oricît de prudent m-am străduit să fiu, știu că experții fiecărei perioade sau autor vor descoperi cu siguranță erori faptice sau de interpretare pe care nici un exeget nu le-ar putea comite. Sper totuși că teza mea fundamentală nu poate fi invalidată de faptul că cititorul îmbrățișează sau nu toate concluziile analizelor mele. Scopul lor este de a ilustra și nu de a spune ultimul cuvînt; și deși cartea

cuprinde, cred, unele contribuții la interpretarea unora dintre operele analizate, fiecare concluzie critică ar fi putut să fie ilustrată prin multe alte lucrări. Dacă teza mea prezintă un oarecare interes, cititorul experimentat va fi capabil să furnizeze ilustrări pentru a le înlocui pe acelea care i se par improprii. Ținta mea nu este să edific pe toată lumea asupra romancierilor mei preferați, ci mai curînd să-i liberez atît pe romancieri cît și pe cititori de constrîngerile regulilor abstracte cu privire la obligațiile romancierilor, amintindu-le într-o manieră sistematică de ceea ce romancierii buni au făptuit în realitate.

Datoriile mele față de critică sînt amplu recunoscute în note și bibliografie. În ceea ce privește ajutorul primit aș dori să aduc mulțumiri lui Cecile Holvik — care s-a dovedit a fi mai mult decît o conștiincioasă dactilografă — și acelor care au făcut observații pertinente asupra redactărilor anterioare: Ronald S. Crane, Leigh Gibby, Judith Atwood Guttman, Marcel Gutwirth, Laurence Lerner, John Crowe Ransom, și soției mele pentru ajutorul neprecupețit clipă de clipă și an de an. Sînt recunoscător Fundației John Simon Guggenheim pentru indemnizația care mi-a dat posibilitatea să închei prima redactare a manuscrisului, și Colegiului Earlham pentru anul de concediu în cursul căruia am încheiat redactarea finală.

PARTEA I

PURITATEA ARTISTICĂ ȘI RETORICA ROMANULUI

„Condiția primă a romancierului e să se facă agreabil“. — TROLLOPE

„Misiunea mea? ... e să vă fac să vedeți“. — CONRAD

„Pînă ce aceste fapte nu vor fi judecate și nu se va acorda fiecăruia locul cuvenit în întreaga schemă, ele nu-și vor afla nici o justificare în lumea artei“. — KATHERINE MANSFIELD (formulînd rezerve față de metoda folosită de Dorothy Richardson).

„Autorul își creează cititorii, la fel cum își creează personajele“. — HENRY JAMES

„Eu scriu; cititorul să facă bine să învețe să citească“. — MARK HARRIS

A POVESTI ȘI A PREZENTA

„Acțiunea, tonul, gestul, zîmbetul îndrăgostitului, încruntarea tiranului, grimasa bufonului — toate trebuie povestite (în roman), căci nimic nu poate fi prezentat. Astfel chiar și dialogul se contopește cu narațiunea; căci autorul nu numai că trebuie să povestească ceea ce au rostit într-adevăr personajele — privință în care misiunea sa este identică cu aceea a autorului dramatic — dar mai trebuie să descrie tonul, privirea și gestul care au însoțit vorbirea lor, povestind pe scurt tot ceea ce în teatru cade în sarcina actorului să exprime. — Sir WALTER SCOTT

„Autori ca Thackeray, sau Balzac, sau să zicem H. G. Wells... întotdeauna *povestesc* cititorului ceea ce s-a petrecut în loc să-i prezinte scena, spunîndu-i ce anume să gîndească despre personaje mai curînd decît să-l lase să judece singur sau să lase personajele să povestească ele însele unele despre altele. Îmi place să fac distincție între romancierii care povestesc și aceia (ca Henry James) care prezintă“. — JOSEPH WARREN BEACH

„Singura lege care îl constrînge în permanență pe romancier, indiferent de direcția pe care s-a angajat, este necesitatea de a fi consecvent într-un anumit plan, de a se conforma principiului pe care l-a adoptat“. — PERCY LUBBOCK

„Un romancier își poate modifica punctul de vedere dacă izbutește, și acest lucru i-a reușit lui Dickens și lui Tolstoi“. — E. M. FORSTER

„POVESTIREA“ AUTORIZATĂ DIN PRIMELE NARAȚIUNI

PRINTRE PROCEDEELE povestitorului care izbesc cel mai mult prin artificialitate se numără și trucul submersiunii dincolo de suprafața acțiunii în scopul obținerii unei păreri întemeiate cu privire la mintea și inima personajului. Oricare ar fi ideile noastre asupra modului natural de a povesti o întâmplare, artificiul este fără îndoială prezent, ori de câte ori autorul ne povestește ceea ce nici unul dintre noi în așa zisa „viață adevărată“ nu are putința de a cunoaște. Dacă ne bazuim exclusiv pe semne lăuntrice creditabile, în viață niciodată nu știm nimic despre cineva cu excepția propriei noastre persoane, și cei mai mulți dintre noi dobîndim o imagine mult prea trunchiată chiar și despre noi înșine. Într-un fel este straniu deci că în literatură ni se comunică de la bun început mobilurile, direct și categoric, fără a mai fi siliți să ne bazuim pe acele deducții șubrede în legătură cu alți indivizi, pe care în viața de toate zilele nu le putem evita.

„Era odată în ținutul Uz un om pe care îl chema Iov și acest om era fără cusur și drept; se temea de Dumnezeu și se ferea de ce este rău“. Dintr-o singură trăsătură de condei autorul necunoscut ne-a dat un gen de informație care nu este niciodată obținută în legătură cu oamenii reali, nici chiar în legătură cu prietenii noștri cei mai intimi. Totuși este o informație pe care trebuie să o acceptăm ca atare dacă dorim să urmărim istorisirea ce se anunță. Dacă în viață cineva și-ar destăinui părerea că prietenul *său* a fost „fără cusur și drept“, am accepta informația cu derogările de rigoare impuse de ceea ce știm noi înșine în legătură cu caracterul vorbitorului sau cu faptul potrivit căruia toți oamenii sînt supuși greșelii. Nu ne vom putea niciodată încrede nici în cel mai credibil martor în măsura în care ne încredem în autorul frazei cu care începe *Cartea lui Iov*.

Și de îndată ne și îndreptăm spre două scene prezentate în *Carta lui Iov* fără să căpătăm nici o altă informație cît de cît privilegiată: ispitirea lui Dumnezeu de către Satana și primele pierderi și lamentații ale lui Iov. Dar conchidem primul capitol cu încă o judecată pe care nici un eveniment real nu ar fi putut-o sugera vreunui observator: „Și întru toate acestea, Iov nu păcătui și nu rosti nici un cuvînt de hulă împotriva lui Dumnezeu“. De unde știm că Iov n-a păcătuit? Cine se poate pronunța asupra unei asemenea chestiuni? Numai Dumnezeu însuși ar putea ști dacă Iov a rostit sau nu cuvinte de hulă împotriva lui Dumnezeu. Și totuși autorul pronunță verdictul, iar noi îl acceptăm fără rezerve.

S-ar putea părea, la prima vedere, că autorul nu ne cere să ne biziim pe cuvintele sale neîntărite, întrucît el prezintă depoziția lui Dumnezeu însuși, conversînd cu Satana, spre a confirma părerea sa despre perfecțiunea morală a lui Iov. Și după ce Iov a fost sîcîit de cei trei prieteni ai săi și și-a comunicat propria sa părere în legătură cu întîmplările prin care a trecut, Dumnezeu apare din nou pe scenă ca să întărească adevărul spuselor lui Iov. Dar, evident, credibilitatea declarațiilor lui Dumnezeu depinde în ultimă instanță de autorul însuși; el este acela care îl invocă pe Dumnezeu și el este acela care ne asigură că această voce este cu adevărat a *Sa*.

Această formă de autoritate artificială a dăinuit pînă nu de mult. Deși Aristotel îl laudă pe Homer pentru faptul că vorbește cu vocea sa proprie mai puțin ca alți poeți, chiar și Homer rareori scrie o pagină fără a recurge la un anumit mod de clarificare directă a motivărilor, a așteptărilor, și a importanței relative a evenimentelor. Și deși zeii înșiși sînt adesea necreditabili, Homer — Homerul pe care îl știm — nu este. Ceea ce el ne spune de obicei pătrunde mult mai adînc și este mult mai precis decît oricare alt lucru pe care am putea avea norocul să-l aflăm în legătură cu oameni și evenimente adevărate. În primele versuri ale *Iliadei*, de exemplu, ni se spune, sub forma pe jumătate disimulată a unei invocații, cu ce anume exact se ocupă istorisirea; „mînia ce-aprînse pe-Ahil Peleianul“ și dezlănțuirea acesteia. Ni se spune direct că trebuie să ne pese mai mult de ahei decît de troieni. Ni se spune că ei au fost „eroii“ cu „suflete tari“. Ni se spune

că a fost voința lui Zeus ca ei să fie „ospățul delicat al ciinilor“. Și noi aflăm că cearta cu pricina dintre Agamemnon, „stăpînul oamenilor“, și Ahile, „strălucitul“, a fost pusă la cale de către Apollo. Noi n-am putea fi niciodată siguri de nici una din aceste informații în viața de toate zilele, totuși sintem siguri pe măsură ce înaintăm în *Iliada*, cu Homer alături, controlîndu-ne riguros convingerile, interesele și simpatiile. Deși comentariul său este în general concis și adesea deghizat sub forma unei comparații, aflăm din el calitatea exactă a fiecărei inimi; știm cine moare vinovat sau nevinovat, cine este nătărău sau înțelept. Și mai știm, ori de cîte ori există vreun motiv ca noi să știm, ce anume gîndesc personajele: „la cumpănă sta Diomedee/ ... de trei ori gîndi și de trei ori la cumpănă stete“ (Cîntul VIII, 163—65).

În *Odiseea* Homer lucrează în același mod explicit și sistematic pentru a ne menține judecata dreaptă. Cu toate că E. V. Rieu are fără îndoială dreptate cînd îl denumește pe Homer un autor „impersonal“ și „obiectiv“, în sensul că viața adevăratului Homer nu poate fi descoperită în opera sa, Homer „se amestecă“ în mod deliberat și pe față spre a se asigura că judecata noastră asupra „viteazului“, „iscusitului“, „dumnezeiescului“, „chibzuitului“ Ulise va fi suficient de favorabilă. „De aceea zeii/ Se îndurară toți, afară numai/ De-al mării domn Neptun, care pe dînsul/ Grozav fu îndîrjit pîn, la sositul/ În țara lui“.

Într-adevăr, justificarea principală a scenei inaugurale în palatul lui Zeus nu este o simplă relatare a faptelor situației grele în care se găsea Ulise. Ceea ce ne pretinde Homer este o implicare compasivă în acea situație grea, și răspunsul pe care Atena i-l dă inițial lui Zeus furnizează o judecată credibilă asupra ceea ce urmează. „Dar pieptul mi se sfișie de jale/ Gîndindu-mă la bietul, înțeleptul/ Ulise, care acum de multă vreme/ Tot suferă nenorociri departe/ De dragii lui, pe la mijlocul mării,/ Într-un ostrov silhui, bătut de valuri/“. Acuzației de neglijență, Zeus îi răspunde: „Cum pot uita vreodată/ Pe-acel dumnezeiesc Ulise care/ E omul cel mai chibzuit și-aduse/ Prisos de jerfe zeilor din slavă?/ Neptun, el singur, cutremurătorul,/ I-amar pornit asupra lui“.

Cînd ajungem la dușmanii lui Ulise, poetul din nou nu ezită să vorbească în numele propriei sale persoane sau să

ofere mărturie cerească. Peșitorii Penelopei trebuie să ni se pară răi; Telemah trebuie admirat. Nu numai că Homer zăbovește asupra aprobării lui Telemah de către Minerva, el își expune propriile judecăți nemijlocite în cele mai luminoase culori. Peșitorii „nerușinați“, „sfrunțați“ și „nemer-nici“ sînt opuși „înțeleptului/ cumintelui“ (deși neajutorat de tinărului) Telemah și „cinstitului“ Mentor. „Iar Telemah cuminte-așa-i răspunde“. „Mentor, un prieten/ Al lui Ulise, care casa-i toată/ I-o-ncredințase cînd plecă la Troia/ Și-orînduise de bătrîn s-asculte,/ Ca el să ție toate-n stare bună./ Și, om cu cap, așa vorbi bătrînul:“ Rareori ne întîlnim cu peșitorii fără un atac explicit al poetului: „Nesocotiți, că n-au ei cap, nici umblă/ Pe drumul drept, nici bănuiesc c-aproape/ Li-i moartea ...“ Și ori de cîte ori ar putea exista o îndoială cu privire la poziția unui personaj, Homer ne pune pe făgașul cel bun: „Dar cumpănitul crainic [Medon] îi răspunse: /«De-ar fi aceasta, doamnă, cea mai mare / Nenorocire! ...»“ Sute de pagini mai încolo, cînd Medon este cruțat de măcelul lui Ulise, faptul abia dacă ne mai surprinde.

Rezultatul acestei cuprinzătoare călăuziri directe, coroborat cu atestarea divină a Minervei cum că zeii „n-au de făcut nici o imputare“ lui Telemah și că au orînduit astfel ca el „să ajungă acasă teafăr“, are darul să ne lase o imagine clară, pentru ca în momentul în care în Cîntul V ne întîlnim cu prima aventură a lui Ulise să nu avem nici un dubiu asupra a ceea ce trebuie să sperăm și de ceea ce trebuie să ne temem; ne situăm așadar fără rezerve de partea eroilor disprețuindu-i pe peșitori. Aproape că nu mai e nevoie s-o spunem că, lucrînd cu aceleași episoade dar tratîndu-le din punctul de vedere al peșitorilor, alt poet ne-ar fi putut prea bine călăuzi spre aceleași aventuri cu speranțe și temeri radical diferite ¹.

O retorică de acest gen, directă și autoritară, pe care am întîlnit-o în *Cartea lui Iov* și în operele lui Homer, nu a dispărut complet din scrierile ficționale. Dar după cum știm cu toții este puțin probabil să o întîlnim atunci cînd ne adresăm unui roman sau nuvele tipic moderne.

Jim se pricepea să facă o glumă strașnică, pe care o punea în aplicare în timpul călătoriei. De pildă, călătoreea cu trenul și ajungea într-un orașel ca, ei bine, ca,

să zicem, ca Benton. Scotea capul pe fereastra trenului și citea firmele prăvăliilor.

De pildă, era o firmă, „Henry Smith, Coloniale și Delicatese“. Ei bine, Jim nota numele și numele orașului și când ajungea unde trebuia s-ajungă, expedia îndărăt o carte poștală lui Henry Smith, la Benton, și nu semna nici un nume pe ea, dar îi scria, ei bine, ceva în genul „Descoase-o pe soția dumitale în legătură cu acel comis librar cu care și-a petrecut după-amiezile săptămîna trecută“, sau „Întreab-o pe Doamna cine a împiedicat-o să se simtă singură ultima oară cînd ai fost la Carterville“. Și apoi iscălea cartea poștală: „Un Prieten“.

Bineînțeles că n-a aflat niciodată ce se alesese de pe urma acestor glume, dar își putea imagina probabil ce se întîmplase și asta îi era de ajuns ... Jim era o carte poștală.

Majoritatea cititorilor „Tunsorii“ lui Lardner (1926) recunosc că opinia acestuia asupra lui Jim este radical diferită de cea a vorbitorului. Dar nimeni în povestire nu a sugerat așa ceva. Lardner nu este de față ca să afirme asta, cel puțin nu e prezent în sensul în care este Homer în eposurile sale. Asemenea multor autori moderni, el s-a eclipsat pe sine, a renunțat la privilegiul intervenției directe, s-a retras în culise și și-a lăsat personajele să-și realizeze propriul lor destin pe scenă.

Își dădu seama în somn că se află în patul ei, dar nu în patul în care se întinsese de cîteva ceasuri, și nici odaia nu era aceeași, dar era o odaie pe care ea o mai văzuse undeva. Își simțea inima ca pe o piatră așezată pe piept; pulsul i se încetinea și se oprea, iar ea simțea că avea să urmeze ceva straniu, chiar în clipa cînd briza dimineții adia răcoroasă printre barele ferestrei ...

Acum trebuie să mă scol și să plec, că s-au liniștit cu toții. Unde-mi sînt lucrurile? Lucrurile au aici voința lor proprie și se ascund pe unde poftesc ... Ce cal să împrumut oare pentru călătoria asta pe care nu am de gînd s-o fac? ... Hai vino, Graylie, spuse ea, apucînd căpăstrul, trebuie să întrecem și Moartea și Diavolul ...

Relația dintre autor și purtătorul de cuvânt este mai complexă aici. Miranda lui Katherine Anne Porter (Calule alb, Călărețule palid, 1936) nu poate fi clasificată, asemenea bărbierului lui Lardner, drept deficitară moral și intelectual; ironiile operante între personaj, autor, și cititor sînt mult mai greu de descris. Totuși pentru cititor problema rămîne în esență aceeași ca în „Tunsoarea”. Povestirea este prezentată fără comentariu, lăsîndu-l pe cititor fără călăuza evaluării explicate.

De la Flaubert încoace, mulți autori și critici au fost convinși că modurile narrative „obiective” sau „impersonale” sau „dramatice” sînt natural superioare oricărui alt mod care permite aparițiile directe ale autorului sau ale purtătorului său de cuvînt creditabil. Uneori, așa cum vom vedea în următoarele trei capitole, problemele complexe implicate în această deplasare au fost reduse la distincția convenabilă dintre „prezentare”, care este artistică, și „povestire”, care este înartistică. „Nu vă voi povesti nimic”, declară un înzestrat romancier tînăr în apărarea artei sale. „Vă voi permite să trageți cu urechea la cele ce spun oamenii mei, și uneori ei vor spune adevărul iar alteori vor minți, dar voi va trebui să determinați singuri cînd fac una și cînd alta. Realizați acest lucru în fiecare zi. Măcelarul vă spune, «Asta e cea mai bună bucată», iar voi răspundeți, «Asta o spui dumneata». Vor trebui oare oamenii mei să fie într-o mai mică măsură captivii dorințelor lor decît măcelarul vostru? Pot să vă arăt multe, dar numai să vă arăt ... Să nu mai așteptați ca romancierul să vă spună precis cum anume se spune ceva, după cum nu vă mai așteptați ca el să stea lingă scaunul vostru ca să vă țină cartea”².

Dar schimbarea de atitudine față de vocea auctorială din opera ficțională ridică probleme care au implicații mult mai adînci decît o sugerează această versiune simplificată a punctului de vedere. Acum patruzeci de ani Percy Lubbock ne-a învățat să credem că „arta romanului nu începe pînă ce romancierul nu se gîndește la povestirea sa ca la o chestiune de prezentat, de expus, astfel încît să se povestească singură”³. Poate că într-un anume sens a avut dreptate — dar spunînd lucrurilor astfel ar însemna să iscăm mai multe probleme decît se pot rezolva.

Cum se face că un episod „povestit“ de Fielding poate să ne izbească ca fiind realizat mai deplin decît multe dintre scenele scrupulos „prezentate“ de către imitatorii lui James sau Hemingway? De ce oare un comentariu al autorului ruinează opera în care apare, în vreme ce comentariul prelungit al lui Tristram Shandy încă ne mai poate captiva? Ce face, în definitiv, un autor atunci cînd se „interpune“ ca să ne „povestească“ ceva în legătură cu istorisirea sa? Asemenea întrebări ne silesc să considerăm cu atenție ce se întîmplă atunci cînd un autor implică cititorul pe deplin într-o operă ficțională; ele ne conduc la o cercetare a tehnicii ficționale care în mod necesar depășește cu mult reducțiile pe care noi le-am acceptat uneori în cadrul conceptului de „punct de vedere“.

DOUĂ POVESTIRI DIN DECAMERON

Sarcina noastră va fi mai simplă dacă vom începe cu cîteva povestiri scrise cu mult înainte ca cineva să se fi preocupat foarte îndeaproape de eliminarea impurităților retorice din domeniul ficțiunii. Povestirile din *Decameronul* lui Boccaccio, bunăoară, par extrem de simple — poate chiar simpliste și stupide — dacă le supunem întrebărilor la care ne invită multe dintre povestirile moderne. Este destul de rău că personajele sînt ceea ce denumim „bidimensionale“, adică lipsite de orice fel de profunzimi care să ni se dezvăluie; și ceea ce e și mai grav, „punctul de vedere“ al povestitorului se deplasează printre ele cu o totală desconsiderare a genului de convergență tehnică sau de consecvență, unanim admirate astăzi. Dar dacă citim aceste povestiri în termenii lor proprii, vom descoperi în curînd ascunsă în spatele simplității efectului o îndemînare splendidă și complexă.

Materialul celei de a noua povestiri din a cincea zi este într-adevăr, în sine, convențional și superficial. A fost odată un tînăr îndrăgostit, Federigo, care s-a ruinat singur făcînd curte unei femei măritate și caste, Monna Giovanna. Respins, el se retrase într-o viață de sărăcie, cu un șoim îndrăgit, singura avere ce-i mai rămăsese. Soțul femeii muri. Fiul ei, care prinsese drag de șoimul lui Federigo, se îmbolnăvi grav

și îi ceru Monnei să-i dobândească șoimul drept mîngîiere. Fără nici o tragere de inimă, ea se duse la Federigo să-i ceară șoimul. Federigo fu copleșit de emoție datorită vizitei ei, și se hotărî, în ciuda sărăciei sale, să o primească cum se cuvine. Dar cămara sa era goală, așa că el tăie șoimul și i-l servi. Ei și-au dat seama de neînțelegere, și mama se întoarse cu mîinile goale la băiatul ei, care curînd muri. Dar văduva rămasă fără moștenitor, impresionată de gestul generos al lui Federigo, care își sacrificase șoimul, îl alese pe el să-i fie al doilea soț.

O asemenea povestire, redusă astfel la simplul ei contur, ar fi putut fi prelucrată într-un număr nedefinit de intrigi amănunțit dezvoltate, cu efecte diametral opuse. Ar fi putut deveni o farsă, accentuînd extravaganța nesăbuită a lui Federigo, bufoneriile sale ridicole în încercarea de a găsi ceva bun de oferit iubitei sale la micul dejun, precum și absurditatea finalului surpriză. Ar fi putut fi o bucată meditativă sau comică privitor la întorsăturile ironice ale sortii, accentuînd transformarea Monnei de la rezistența mîndră la cedarea grabnică — ceva pe linia piesei lui Christopher Fry *Fenix vine prea adesea*, așa cum a fost derivată din Petroniu. Ar fi putut fi o poveste sardonică, scrisă din punctul de vedere al soțului și al fiului care, asemenea șoimului, au trebuit sacrificați, ca să zicem așa, spre a asigura fericirea supraviețuitorilor. Și așa mai departe.

De fapt însă, fiecare trăsătură este orientată într-o direcție diferită de acestea. Povestea isprăvită este concepută astfel ca să procure cititorului cea mai mare plăcere cu putință în participarea binevoitoare la comedia norocului meritat ce-i așteaptă pe Monna și pe Federigo, în scopul de a-l face pe cititor să savureze acest gen de temă, anunțată pentru toate povestirile spuse în a cincea zi, și anume: „norocul zîmbind amantilor după tot soiul de aventuri cumplite sau înfricoșătoare“. Deși nimeni nu privește niciodată aceste personaje și „aventurile lor cumplite sau înfricoșătoare“ într-o lumină cît de cît tragică, și deși, de fapt, rîdem de excesele pasiunii lui Federigo și de dorința lui de a o împinge pînă în pragul sărăciei, rîsul nostru trebuie să fie întotdeauna binevoitor. Pe cît de mult își merită Federigo nenorocirile, pe atît își

merită, în povestea terminată, norocul suprem de a fi cîștigat-o pe Monna.

Pentru a se asigura că vom agreea un astfel de deznodă-mînt — o delectare care ar fi putut să fie destul de anemică dacă se ia în considerare faptul că mai există alte nouă povești care încearcă dobîndirea unui efect aproape identic, — cele două personaje principale trebuie constituite cu mare precizie. Mai întîi pe Monna Giovanna, eroina, trebuie să o resimțim ca total vrednică de iubirea „extravagantă“ a lui Federigo. Într-o povestire de alt gen, mai lungă, acest lucru ar fi putut fi realizat prezentînd-o în acțiuni virtuozose; s-ar fi putut alocă oricît de mult spațiu ar fi fost necesar episoadelor care s-o înfățișeze, în chip dramatic, ca fiind demnă de devotamentul fantastic al lui Federigo. Dar aici economia este cel puțin tot atît de importantă ca și precizia. Iar metoda economică de-a impune virtuțile ei cititorului este ca naratorul să ne povestească despre ele, sprijinindu-și afirmațiile pe cîteva foarte scurte episoade judicioase alese și care, potrivit standardelor moderne, sînt nerealiste. Acestea pot fi de două feluri, fie sub forma a ceea ce James avea să denumească mai tîrziu „deplasarea îndărătul situațiilor“ spre a dezvălui adevăratele frămîntări din inima și mintea eroinei, fie sub forma acțiunii directe. Astfel, naratorul începe prin a o descrie ca pe „cea mai frumoasă“ și „cea mai elegantă“, și ca „nu mai puțin virtuoasă de cît frumoasă“. Într-o povestire simplă de acest fel, frumusețea și eleganța ei nu necesită spre validare mai mult decît pasiunea dramatizată a lui Federigo. Credința noastră în virtutea ei — fără îndoială un har mai puțin probabil la Boccaccio decît frumusețea și eleganța — este totuși întărită atît de castitatea ei intransigentă în fața avansurilor lui, cît și, fapt cu mult mai important, de calitatea a tot ce ni se dezvăluie ori de cîte ori îi pătrundem gîndurile.

La care doamna tăcu un răstimp, socotind în mintea ei ce trebuie să facă. Știa că Federigo o iubise vreme îndelungată, și că nu primise în schimb nici măcar o singură privire bună din parte-i: ca atare își spuse: Cum pot oare să trimit sau să mă duc eu însămi să-i cerșesc acest șoim, care din cîte aud este cel mai iscusit din cîți au zburat vreodată, și care pe deasupra este și singura sa mîngiere? Și cum aș putea fi eu oare atît

de nesimțitoare să caut să-l lipsesc pe un gentleman de singura alinare care i-a mai rămas acum? Și astfel, cu toate că ea știa prea bine că șoimul ar fi al ei, numai să-l ceară, se afla în grea cumpănă, și nu știa ce să spună, și nu-i dădu fiului ei niciun răspuns. Într-un târziu totuși, dragostea ce o purta băiatului ieși biruitoare, și se hotărî, pentru mulțumirea lui ... să se ducă ea însăși să aducă șoimul.

Interesul acestui pasaj rezidă desigur în alegerea morală pe care o prezintă și în efectul asupra sentimentelor noastre, implicat în această alegere. Deși alegerea este dintr-un anumit punct de vedere cu totul neînsemnată, este cu mult mai importantă decît majoritatea alegerilor ce le au de făcut personajele care populează universul lui Boccaccio. Dramatizată mai amplu, ar fi putut de fapt să fi fost transformată în episodul central al povestirii — deși istorisirea care ar rezulta ar fi cu mult diferită de cea pe care o avem acum. Așa cum este tratată aici, alegerii i se dă exact acel grad de importanță pe care trebuie să-l aibe într-un întreg. Datorită faptului că noi trăim nemijlocit sentimentele și gîndurile Monnei, șintem siliți să fim de acord cu evaluarea naratorului privind marea ei vrednicie. Ea nu este pur și simplu virtuoasă în probleme convenționale cum ar fi castitatea, ci este totodată capabilă de delicatețe morală în chestiuni mult mai importante: spre deosebire de majoritatea femeilor lui Boccaccio, ea este mai presus de a-și manevra nepăsătoare iubitul în propriul ei interes. Chiar și această delicatețe, admirabilă în sine, poate fi depășită de o valoare mai importantă, „dragostea ce o purta băiatului“. Și totuși toate acestea sînt ținute strict în rezervă spre a servi interesului mai mare pe care îl nutrim pentru Federigo și șoimul său; niciodată nu se pune problema să fim îndrumați lăturalnic în direcția unei implicări psihologice ori sentimentale adînci, față de ea ca persoană.

Prin faptul că naratorul ne-a spus ce să gîndim despre ea, prezentîndu-ne-o apoi sumar, în sprijinul alegațiilor sale, păstrînd tot timpul cu grijă simpatia și admirația noastră subordonate efectului comic al întregului, noi ne putem

deplasa spre episodul cel mai important cu așteptările limpezite și — în felul lor propriu — intensificate. Ne putem deplasa în direcția cuvântării relativ lungi și fermecător de delicate pe care o rostește Monna când îi cere lui Federigo șoimul, cu speranțele concentrate clar asupra „norocului” unirii lor iminente.

Dar ca toată această prezentare abilă a admirabilei Monna să aibe sorți de izbândă, trebuie să-l vedem pe Federigo însuși ca pe o figură la fel de admirabilă, chiar dacă nu cu adevărat eroică. Dacă ținuta morală va fi prea accentuată, va submina comedia; prea ștearsă, va distruge dorința noastră ca el să izbîndească. Nu este suficient să-i prezinți virtuțile prin acțiune; singurul său act admirabil este dăruirea șoimului dar și acesta ar putea fi lesne interpretat ca încă o extravaganță neroadă. Dacă nu vrea să lungească peste măsură povestirea cu episoade care să demonstreze că este vrednic, în ciuda extravaganțelor sale, naratorul trebuie să ne comunice pe scurt și direct informația necesară asupra adevăratului său caracter. Ca atare Federigo este descris fără ostentație, dar în termenii pe care numai naratorul omniscient îi poate folosi cu bune rezultate, precum: „îndatoritor”, „plin de curtoazie”, „răbdător”, și, mai presus de toate, drept „mai îndrăgostit ca oricînd înainte”; lumea dorințelor sale este astfel detașată pregnant de lumea multor altor povestiri, unde dragostea este redusă în scopuri comice la senzualitatea brută.

Aceste afirmații deosebit de sincere privind părerile naratorului sînt întărite de ceea ce constatăm în mintea lui Federigo. Nefericirea sa comică de a nu avea cu ce ospăta pe mult iubitul musafir, și sacrificarea fără ezitare a păsării, sînt redată în cele mai mici detalii, cu frecvente — deși, potrivit standardelor moderne, superficiale — priviri introspective; sărăcia sa „îi fu dezvăluită”, era „disperat peste măsură”, își blestema „în sinea lui nenorocul”. „Tare ar fi vrut ca doamna să nu-i treacă pragul neomenită, și totuși să solicite ajutorul propriului său argat era mai mult decît îi putea îngădui mîndria sa”. Toate acestea sînt o garanție că minunata comedie a micului dejun va fi o comedie a risului binevoitor; tot timpul ne aflăm cu totul de partea strădaniilor lui Federigo. „De îndată ce Federigo se lămuri ce anume dorea doamna

de supărare că nu stătea în puterile lui să o ospăteze ... și izbucni în plîns ...“ La început Monna crezu că „numai pentru că nu-i venea să se despartă de șoimul cel viteaz plîngea el“. Și noi am fi comis aceeași eroare dacă nu ne-am fi bucurat de sprijinul autorului, concretizat prin propoziția pe care am subliniat-o.

Odată ce ne-am asigurat de caracterul său în acest fel, cuvîntările lui Federigo, ca și cele ale Monnei Giovanna, devin echivalentul unor priviri introspective, deoarece noi știm că tot ceea ce spune el este o reflectare creditabilă a adevăratei sale stări de spirit. Lunga sa cuvîntare explicativă privitoare la șoim servește, drept rezultat, să confirme tot ceea ce am aflat în legătură cu el; cînd el conchide, „mă tem că niciodată nu-mi voi mai găsi liniștea sufletească“, noi credem în sinceritatea lui, deși, firește, știm cu deplină siguranță, și am știut-o de la început, că povestirea urmează să se încheie „norocos“.

Aducînd lucrurile pînă aici, nu ne mai trebuie decît foarte puțin. Pentru a o face pe Monna moștenitoare așa cum se stipulează în testament, fiul ei trebuie să moară într-un pasaj numai cu un rînd sau două mai lung decît cele unu sau două rînduri acordate mai devreme morții soțului. „Aprecieră interioară“ acordată „mărinimiei“ lui Federigo o determină să se căsătorească mai curînd cu el decît cu un pretendent bogat: „Mai degrabă mă învoiesc să iau om fără avere decît avere fără om“. Federigo este om, așa cum noi știm deja. Deși portretul său este convențional, „plat“, „bidimensional“, cuprinde tot ce avem nevoie. În felul acesta putem accepta fără ironie judecata de încheiere a naratorului, cum că, înșurat cu o astfel de nevastă, trăi fericit pînă la capătul zilelor sale. Auditoriul Fiammettei fu unanim în a-l „lăuda pe Domnul că L-a răsplătit atît de meritat pe Federigo“.

Dacă participăm la plăcerea de a-l vedea pe eroul comic dar vrednic, răsplătit cum se cuvine, nu trebuie să căutăm motivul în vreuna din calitățile intrinsece ale materialului, ci mai degrabă în construcția abilă a unei intrigi vii din materialele care ar fi putut fi folosite în multe și felurite chipuri. Moartea soțului și moartea fiului, care în versiunea finalizată sînt doar simple mijloace pentru realizarea exaltării lui Federigo, ar ocupa în orice relatare imparțială un spațiu

considerabil mai mare decît neliniștea pe care o încearcă Federigo în momentul cînd nu are ce să-i servească alesei inimii sale. Într-o tratare imparțială, moartea băiatului ar fi fără îndoială dramatizată în aceeași măsură cu ezitarea mamei de-a-l deranja pe Federigo pentru șoimul său. Dar cerințele intrigii impun o tehnică menită să ne cîștige de partea lui Federigo.

Este mai mult decît evident că această tehnică nu poate fi judecată recurgîndu-se la standardele moderne ale consecvenței; povestirea n-ar fi putut să fie scrisă dintr-un punct de vedere consecvent fără să atingă de trei ori dimensiunile ei actuale și fără să slăbească totodată tensiunea forței sale comice. Pentru a o povesti în întregime prin ochii lui Federigo ar fi nevoie de o secțiune introductivă mult mai lungă, iar comedia vizitei în scopul aducerii șoimului s-ar irosi în parte dacă nu am putea vedea mai mult din pregătirea ei decît poate realiza Federigo. Totuși, întrucît povestirea aparține în primul rînd lui Federigo, ar fi nevoie de o mulțime de manevre și de lungimi, spre a o vedea cu ochii Monnei. Asemenea amendamente ipotetice sînt oricum absurde, întrucît aproape sigur ele nu i-ar fi trecut niciodată prin minte lui Boccaccio. Invocarea lor ne ajută însă să subliniem marea distanță ce separă tehnica lui Boccaccio de metodele mai ostentativ riguroase pe care ne propunem să le examinăm. Nu întîlnim în această povestire nici vreo dezvoltare importantă a adevărului, nici o viziune profetică, nici iluzia puternică, nici complexitate ironică, nici portretizarea bogată a ambiguităților morale. Există o oarecare ironie incidentală, e adevărat, dar măreția întregului nu rezidă în intensitatea fără echivoc a iluziei ci în cea a delectării comice realizată într-un interval extrem de scurt.

Tentația pe care am putea-o manifesta în a atribui succesul povestirii primitivismului inconștient sau accidental are toate șansele de a fi curmată atunci cînd examinăm experiența total diferită pe care ne-o oferă alte povestiri. Întrucît efectele sale diferite au la bază coduri morale diferite, Boccaccio nu poate fi niciodată sigur că cititorii săi vor adopta cu precizie atitudinile corecte atunci cînd abordează indiferent care din povestirile sale. Fără îndoială el nu presupune că cititorii vor aproba pasajele licențioase ale celor mai licențioase

dintre povestiri. Chiar și Dioneo, cel mai obscen dintre toți cei zece naratori, trebuie să cheltuiască multă energie spre a ne manevra astfel încît să ne aducă în tabăra celor care pot ride cu conștiința curată de povestirile lui deocheate și adesea pline de cruzimi. În povestirea virtualmente deprimantă, despre felul în care cucernicul Rustico o depravează pe tînăra și inocenta Alibech, învățînd-o cum să-l vire pe diavol în iad (ziua a treia, povestirea a zecea), se depun mari eforturi în legătură cu caracterul și soarta finală a fetei săracă cu duhul pentru a ne determina să ridem de o conduită care în oricare lume, inclusiv lumea în care a trăit Boccaccio, ar fi considerată drept o cruzime și un sacrilegiu mai degrabă decît ceva comic.

Și dacă Dioneo, curteanul tînăr și robust, trebuie să-și aleagă cu grijă retorica într-o povestire deocheată, cu atît mai mult Fiammetta, încîntătoarea doamnă, trebuie să aibe grijă cînd ajunge să preamărească infidelitatea. În ziua a șaptea subiectul îmbrățișează „tertipurile la care au recurs pînă acum doamnele, fie din amor, fie spre a se salva de primejdii, și dacă au fost descoperite au ba de către soții lor“. În „Șoimul“ Fiammetta s-a străduit să dureze admirația pentru virtutea lui Federigo și a Monnei Giovanna; de data aceasta (povestirea a cincea) ea se folosește de o retorică diferită. Intrucît misiunea sa este să ne facă să savurăm pedepsirea unui soț gelos, pe bună dreptate, comentariul său ne spune pe șleau ceea ce ne confirmă propriile noastre opinii asupra inteligenței soțului, „o sărmană creatură, cu un dram de minte“ care are ce-și merită. Și, fapt deloc neglijabil, ea își începe relatarea cu o mică orație, măsurînd cam o șeptime din întreaga povestire, în care ne orientează asupra valorilor: „Drept care, ca să rezumăm, vă spun că o nevastă e mai curînd de lăudat decît de condamnat, dacă se răzbină pe un soț care este gelos fără motiv“.

În sprijinul acestei argumentări generale, întreaga povestire este manevrată de o asemenea manieră încît să-l facă pe cititor să dorească pedepsirea comică a soțului. Cea mai mare parte din acțiune este văzută cu ochii femeii, accentuîndu-se îndeosebi suferința ei rizibilă provocată de un netot mare și neobrăzat. Punctul culminant ne aduce pedepsirea lui deplină, sub forma unei cuvîntări istețe și șfichiuitoare a soției sale.

Puțini sînt cititorii care să nu simtă că el n-a căpătat decît ceea ce merita atunci cînd Fiammetta conchide că nevasta încornoratului și-a dobîndit în fine „carta indulgenței”.

Aceste extreme nu epuizează nici pe departe varietatea de norme pe care sîntem constrinși să le acceptăm pe măsură ce avansăm în *Decameron*, ca urmare a mobilității retorice. De fapt criteriile judecării se modifică atît de radical, încît este dificil să discernem desenul din covorul lui Boccaccio ⁴. Vom încerca mai tîrziu să ne ocupăm de unele probleme ce se pun atunci cînd un autor îngroașă efectele specifice pe seama noțiunilor sale generale de adevăr moral sau de realitate. Important este să se recunoască aici inadecvarea totală a distincției dintre povestire și prezentare atunci cînd ne ocupăm de practica acestui unic autor. Măiestria artistică a lui Boccaccio nu rezidă în atașamentul față de o modalitate absolută de narare ci mai curînd în capacitatea sa de a ordona diferitele forme ale povestirii în slujba diverselor modalități ale prezentării.

PLURALITATEA VOCILOR AUCTORIALE

În următoarele trei capitole vom examina în detaliu cîteva din argumentele mai importante în favoarea obiectivității sau impersonalității autorului. Cele mai multe din acestea reclamă eliminarea anumitor semnalmente evidente ale prezenței autorului. După cum era de așteptat, totuși, ceea ce este pentru unii obiectivitate, pentru alții este o *bête noire*. Dacă dorim să obținem un oarecare grad de claritate pe măsură ce ne croim drum printre atacurile la adresa vocii auctoriale, trebuie să avem oarecari noțiuni preliminare asupra varietății formelor pe care le poate asuma această voce, atît în lucrările în proză cit și în atacurile îndreptate împotriva lor. În ce constă, de fapt acel ceva pe care l-am putea elimina dacă am încerca să izgonim autorul din domeniul ficțiunii?

Mai întîi ar trebui să ștergem toate adresările directe către cititor, toate comentariile făcute expres în numele autorului. Cînd autorul *Decameronului* ne vorbește direct, atît în introducere cît și în concluzie, indiferent cît de mult am nutrit iluzia că ne preocupăm nemijlocit de Fiammetta și de prietenii ei, această iluzie se destramă. Un număr

uimitor de mare de autori și critici de la Flaubert încoace au căzut de acord că un asemenea comentariu direct, nemediat nu mai satisface. Și chiar acei autori care l-ar tolera, precum E. M. Forster, l-au interzis adesea, cu excepția anumitor teme limitate ⁵.

Dar ce este, în fond, „comentariul”? Dacă acceptăm să eliminăm toate intervențiile personale în genul celor folosite de Fielding, vom mai cădea noi oare la învoială să excludem apoi comentariul mai puțin proeminent? Încalcă Flaubert propriile sale principii asupra impersonalității atunci când își permite să ne spună că în cutare și în cutare loc se găsesc cele mai proaste brînzeturi de Neufchatel din întregul arondisment, sau că Emma era „incapabilă să înțeleagă ceea ce ea însăși nu trăia, sau să recunoască ceva care nu era exprimat în termeni convenționali”?

Chiar dacă eliminăm toate judecățile explicite de această factură, prezența autorului va fi evidentă în fiecare ocazie cînd el intră sau iese din mintea unui personaj — cînd „își schimbă punctul său de vedere”, cum am ajuns să spunem. Flaubert ne informează că micile atenții arătate de Emma lui Charles nu erau „niciodată, așa cum credea el, de dragul lui... ci de al ei, dintr-o vanitate exasperată.” E limpede că Flaubert este acela care construiește această juxtapunere dintre motivul Emmei și interpretarea dată de Charles motivului, și aceeași „voce” proeminentă este evidentă ori de cîte ori ni se înfățișează o nouă conștiință. Cînd tatăl Emmei își ia rămas bun de la Emma și Charles, el își amintește de „propria sa cununie, de zilele mai de demult. ... Și el fusese foarte fericit. ... Era mohorît, ca o casă despuiată și goală”. Această deplasare momentană spre Rouault este modul în care Flaubert ne furnizează o evaluare a căsătoriei și un presentiment a ceea ce urmează să se întîmple. Dacă ne deranjează într-adevăr chiar toate aluziile privitor la prezența autorului, atunci ne vom simți cu siguranță deranjați și aici.

Dar dacă trebuie să obiectăm împotriva acestui lucru, de ce să nu facem și pasul următor și să obiectăm împotriva tuturor privirilor introspective, și nu numai acelora care necesită o schimbare a punctului de vedere. În viață ase-

menea priviri nu pot fi dobândite. Faptul de a le furniza în literatură reprezintă în sine o intervenție a autorului⁶.

Și dacă am ajuns aici, trebuie să obiectăm împotriva tuturor afirmațiilor creditabile ale oricărui personaj dramatizat, nu doar împotriva autorului, atunci când vorbește în numele său, căci actul narativ, chiar și atunci când este executat și de cel mai dramatizat narator constituie în sine prezentarea de către autor a unei „priviri introspective” prelungite realizată de către un personaj. Când Fiammetta spune: „dragostea ce o purta băiatului ieși biruitoare”, ea ne dă o privire introspectivă creditabilă asupra Monnei, și în același timp ne oferă o privire asupra propriei sale evaluări a evenimentelor. Ambele constituie aluzii la mîna diriguitoare a autorului.

Dar de ce să ne oprim aici? Autorul este prezent în fiecare cuvîntare a oricărui personaj căruia i s-a conferit, în indiferent care manieră, insigna creditabilității. Odată ce știm că Dumnezeu este Dumnezeu în *Cartea lui Iov*, odată ce știm că Monna spune numai adevărul în „Șoimul”, autorii sînt aceia care vorbesc ori de cîte ori se rostesc Dumnezeu sau Monna. Prezentîndu-l pe vestitul Doctor Larivière, Flaubert spune:

Apartînea mării școli de chirurgie creată de Bichat — acea generație, astăzi dispărută, de filozofi-practicieni, care își îndrăgeau arta cu o dăruire fanatică și o exercitau cu entuziasm și sagacitate. Cînd era mînios în spitalul său tremura toată lumea; iar studenții îl divinizau într-atît încît atunci cînd își începeau propria lor carieră îl imitau pînă în cele mai neînsemnate privințe. ... Disprețuitor față de decorații... ospitalier, generos, un părinte al săracilor, practicînd virtuțile creștine deși necredincios, ar fi putut fi considerat un sfînt dacă n-ar fi fost temut ca diavolul datorită ascuțimii spiritului său.

Această neambiguă conferire de autoritate contribuie substanțial la forța următoarelor cîteva pagini, în care Larivière judecă pentru noi tot ceea ce vedem. Dar deși e de un real ajutor, el trebuie să plece — dacă vocea auctorială reprezintă o eroare.

Nici măcar aici nu ne putem opri, deși mulți dintre criticii vocii auctoriale s-au oprit aici. În ce ne privește putem continua așa mereu, epurînd opera de orice accent personal identificabil, de orice aluzie literară distinctă sau de orice metaforă colorată, de orice configurație mitică sau simbolică; ele toate implicit evaluează. Orice cititor cu discernămint poate recunoaște că ele sînt impuse de către autor ⁷.

În fine, l-am putea urma chiar pe Jean-Paul Sartre și obiecta, în numele „realismului durativ“, împotriva tuturor probelor privitor la intervenția autorului în succesiunea naturală, proporția, sau durata evenimentelor. Autorii mai vechi, spune Sartre, au încercat să justifice „ocupația neroadă a povestirii atrăgînd neconținut atenția cititorului, explicit, sau prin aluzii, asupra existenței unui autor“. Romanele existențialiste vor fi, prin contrast, „tobogane, uitate, neobservate“, proiectînd cititorul „în mijlocul unui univers unde nu există martori“. Romanele trebuie „să existe în maniera lucrurilor, plantelor, evenimentelor, și nu în primul rînd ca produse ale omului“.⁸ Dacă așa stau lucrurile, autorul nu trebuie niciodată să rezume, să scurteze o conversație, să concentreze evenimentele din răstimpul a trei zile într-un paragraf. „Dacă înghesui șase luni pe o singură pagină, cititorul sare afară din carte“.

Sartre are desigur dreptate cînd afirmă că toate aceste lucruri sînt semnalmente prezenței diriguitoare a autorului. În *Frații Karamazov*, bunăoară, povestea convertirii Părintelui Zosima ar putea logic să fie plasată oriunde. Evenimentele istoriei lui Zosima s-au petrecut mult timp înainte de începutul romanului; doar dacă nu convenim să le așezăm la început, ceea ce nici nu intră în discuție, nu există nici un motiv plauzibil ca ele să fie înfățișate într-un loc anume. Oriunde vor fi plasate, ele vor atrage atenția asupra prezenței selective a autorului, în același mod în care Homer ne orbește cu prezența sa ori de cîte ori *Odiseea* face unul din multele ei salturi înainte și-napoi în interiorul perioadei de nouăsprezece ani. Nu un accident ci alegerea atentă a lui Dostoievski e ceea ce ne oferă povestea lui Zosima ca urmare a visului lui Ivan despre Marele Inchizitor. Rolul ei este de a furniza o judecată asupra valorilor pe care le implică acel vis, în

același mod în care tot ce i se întâmplă lui Ivan după aceea este o critică explicită a propriilor sale idei. Întrucît succesiunea nu este evident dictată de nimic altceva decît de țelurile autorului, ea trădează vocea auctorială, și potrivit lui Sartre, e de presupus că este inacceptabilă.

Dar, după cum Sartre recunoaște cu nemulțumire (vezi cap. III, mai jos), chiar și cu toate aceste forme ale vocii auctoriale excluse, ceea ce ne rămîne ne va dezvălui o rușinoasă artificialitate. Dacă autorul nu se mulțumește cu simpla repovestire a celor Trei Urși sau a istoriei lui Oedip în exact forma în care ele există în folclor — și chiar și așa o anumită alegere între diferitele forme populare trebuie să existe — simpla sa alegere a ceea ce povestește îl va trăda cititorului, El alege să istorisească povestea lui Ulise mai degrabă decît cea a lui Circe sau Polifem. El alege să istorisească povestea veselă a Monnei și-a lui Federigo în loc să facă o relatare patetică a morții soțului și fiului Monnei. El alege să istorisească povestea Emmei Bovary în locul celei virtualmente eroice a doctorului Larivière. Vocea auctorială este dezvăluită cu tot atîta pasiune prin hotărîrea de a scrie *Odissea* „Șoimul“, sau *Madame Bovary* după cum este dezvăluită și în comentariul cel mai direct și mai proeminent ca cel utilizat de Fielding, Dickens, sau George Eliot. Tot ceea ce el prezintă este suficient să fie povestit; granița dintre prezentare și povestire este întotdeauna într-o anumită măsură arbitrară.

Pe scurt, judecata autorului este întotdeauna prezentă, întotdeauna evidentă oricui va ști să o caute. Dacă formele particulare pe care le îmbracă sînt dăunătoare sau utile rămîne întotdeauna o problemă complexă, o problemă care nu poate fi rezolvată prin vreo referire comodă la reguli abstracte. Întrucît începem să ne ocupăm acum de această chestiune, nu trebuie să uităm niciodată că deși un autor poate pînă la un punct să-și aleagă deghizările, el nu poate niciodată alege să dispară.

NOTE

¹ S-ar putea ca unii cititori să se teamă, în această fază, că mă precipit și cad în „eroarea afectivă“. Voi încerca să vin în întîmpinarea temerii lor legitime în capitolele III—V.

² Mark Harris, „Easy Does It Not“, in *The Living Novel*, ed. Granville Hicks (New York, 1957), p. 117.

³ *The Craft of Fiction* (London, 1921), p. 62.

⁴ Erich Auerbach, de pildă se plînge că nu poate găsi nicio atitudine morală fundamentală și nici o abordare clară a realității pe care se sprijină povestirile. Atîta timp cît ia în considerare ceea ce face Boccaccio „de dragul efectului comic“, nu are decît laude pentru „simțul său critic“ în ce privește lumea, „ferm și totuși elastic ca perspectivă, care, fără o moralizare abstractă, atribuie fenomenelor valoarea lor morală specifică, atent nuanțată“ (*Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Berne, 1946). Auerbach întîmpină dificultăți și se plînge de „vagul și nesiguranța“ „umanismului timpuriu“ al lui Boccaccio numai la nivelul calităților celor mai generale, comune tuturor povestirilor în ciuda necesităților diferite ale momentului. Constatarea lui Auerbach este neprețuită prin aceea că arată cum stilul lui Boccaccio, în măsura în care este comun tuturor povestirilor, servește ca un fel de retorică pentru a convinge cititorul de realitatea lumii sale.

⁵ Forster nu pare dispus să acorde autorului permisiunea de a încredința „cititorului secretele personajelor sale“, întrucît „se cîștigă în intimitate dar pe seama iluziei și nobleții“. El permite însă autorului să încredințeze cititorului „secretele universului“ (*Aspects of the Novel*, London, 1927).

⁶ Asemenea interpuneri sînt mai cu seamă evidente în narațiunea care își propune să fie istorică. Și totuși oamenii inteligenți au fost pînă de foarte de curînd în stare să citească fără nici un fel de neliniște relații evident istorice, precum Biblia, înțesate de asemenea pătrunderi ilicite în conștiințe particulare. S-ar putea să ni se pară straniu ca autorii evangheliilor să pretindă o atît de bună cunoaștere a ceea ce a simțit și a gîndit Hristos. „Și făcîndu-l-se milă, a întins mîna și s-a atins de el“ (Marcu 1 : 41). „Și îndată, cunoscînd Iisus în Sine puterea ieșită din El ...“ (5 : 30). Cine a comunicat autorilor aceste evenimente interioare? Cine le-a spus lor ce se petrece în Grădină, cînd toți în afară de Isus dorm? Cine le-a comunicat lor rugăciunea îndreptată de Hristos lui Dumnezeu „Depărtează paharul acesta de la Mine“? Asemenea îndoieli, ca aceea cum de a putut Moise să fi scris o relatare a propriei sale morți și înmormîntări, pot fi la locul lor în criticismul istoric al Bibliei, dar ele pot fi ușor supralicitate în critica literară.

⁷ Vorbînd odată de *Ulise* al lui Joyce, Edmund Wilson s-a plîns că de îndată ce „devenim conștienți că Joyce însuși brodează sistematic pe textul său“, încrustînd în tot locul rebusuri, simboluri și calambururi, „iluzia visării se destramă“ („James Joyce“, *Axel's Castle*, New York, 1931, p. 235).

⁸ „Situația scriitorului în 1947“, în *Ce este literatura?*

II

REGULI GENERALE, I: „ROMANELE ADEVĂRATE TREBUIE SĂ FIE REALISTE“

„Regulile stricte și precise, restricțiile apriorice, simplele interdicții (n-ai să vorbești despre asta, n-ai să te uiți la aia), și-au avut desigur rostul lor, dar, prin forța lucrurilor, nu vor afecta niciodată un talent tânăr și energic, care le va considera arbitrare. O artă sănătoasă, vie și în plină dezvoltare, debordând de curiozitate și iubitoare de mișcare, manifestă o neîncredere dezarmantă față de prohibițiile rigide“. — HENRY JAMES

„De la Stephen Crane încoace, toți scriitorii veritabili și-au concentrat eforturile în redarea scenelor separate cu cât mai multă însuflețire“. — CAROLINE GORDON

„În măsura în care prin ceea ce ne oferă Ficțiunea vedem viața fără ajustări, sesizăm că venim în contact cu adevărul; în măsura în care o vedem cu artificii sesizăm că sintem amăgiți cu un surrogat, cu un compromis și o convenție“. — HENRY JAMES

„Nu există roman care să zăgrăvească aievea hazardul vieții omenеști așa cum o cunoaștem“. — FRANÇOIS MAURIAC

„Acțiunea noii mele lucrări are loc noaptea. E firesc ca lucrurile să nu fie chiar atât de clare noaptea, nu-i așa?“ — JAMES JOYCE (apărind *Veghea lui Finnegan* împotriva acuzației de „obscuritate“, adusă de Pound).

DE LA REVOLTA JUSTIFICATĂ LA DOGMA MUTILATOARE

PENTRU PRIMII scriitori care s-au ridicat împotriva vechiului stil al retoricii autoritare, problema vocii auctoriale în opera ficțională a fost extrem de complicată. Prefețele lui James, bunăoară, acele explorări subtile și indispensabile în meșteșugul scriitorului,¹ nu oferă nici o reducere comodă a tehnicii la simpla dihotomie a povestirii opusă prezentării, nici o respingere arogantă a tuturor metodelor cu excepția celor proprii. Și de fapt propriile metode jamesiene au fost surprinzător de variate. Veșnicul dușman era pentru James lenea artistică și intelectuală, și nu vreunul din modurile particulare de a povesti sau prezenta o povestire. Este adevărat că interesul său a crescut din ce în ce mai mult față de posibilitățile „artei scenice” și că a devenit din ce în ce mai nesatisfăcut de narațiunea sub nume propriu. Era convins că descoperise o cale de a realiza funcțiile retorice tradiționale într-o manieră esențialmente dramatică, folosind un „centru al conștiinței” prin intermediul căruia totul putea fi văzut și auzit. Și uneori s-a pronunțat chiar de parcă ar fi prețuit noile sale metode mai mult decât pe toate celelalte. Totuși accentul principal îl va pune pe faptul că domeniul ficțiunii nu posedă „doar o singură fereastră, ci un milion”², că există, de fapt, „cinci milioane” de feluri în care să istorisești o povestire, fiecare din ele justificat cu condiția să furnizeze lucrării un „centru”³. Dar universalismul său nu se limitează la tehnică. În eseuul său „Arta ficțiunii” James repudiază în mod explicit orice efort de a „spune hotărît dinainte ce soi de înțepîndere va fi romanul cu pricina”. În opinia sa singura cerință suverană este „să fie interesant”⁴. Va lăuda o carte ca *Insula Comorii* pentru că reușește „de minune ceea ce încearcă”, chiar dacă nu are

prea multe în comun ca temă și tratare cu genul de realism urmărit în propriile sale povestiri.

Același lucru se poate afirma și despre Flaubert, autorul cel mai frecvent citat de criticii pe care-i preocupă distincția dintre povestire și prezentare. Deși se recurge la autoritatea sa în sprijinul cutărei sau cutărei dogme, el s-a interesat în decursul timpului de aproape toate problemele importante cărora trebuie să le facă față romancierii, și a fost conștient de tensiunea reală dintre ceea ce ar fi de dorit în general și ceea ce este posibil în cazul particular.

N-a trebuit să treacă prea mult timp, totuși, ca aceste explorări flexibile să se schematizeze. Chiar din lucrările primilor critici care au încercat să-i facă dreptate lui James, descoperim că procesul reduției era deja în curs. În lucrarea lui Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (*Meșteșugul romanului*, 1921), abordarea de către James a unei multitudini de probleme literare — despre caracterul autorului, despre metoda găsirii subiectului, despre superioritatea unor subiecte asupra altora, despre dificultatea găsirii unor centre creditabile ale conștiinței, despre metodele de a deghiza propriile trucuri retorice ⁵ — este redusă la unicul lucru necesar: romanul trebuie să fie dramatizat. Prezentarea lui Lubbock este mai clară și mai sistematică decât cea a lui James; el ne oferă o schemă utilă și bine orînduită a relațiilor dintre termeni: panoramă, tablou, dramă, și scenă. Este o schemă pe care James poate fi chemat s-o valideze, dar în viziunea lui James ea este înconjurată din toate părțile de calificări importante care pentru Lubbock încep să fie deja neglijabile.

În mod similar, Joseph Warren Beach este numai ocazional dogmatic în privința comentariului auctorial. Chiar dacă salută „ieșirea din scenă” a autorului ca „cel mai impresionant fapt petrecut în romanul modern”, el reușește totuși să facă remarcă: „dacă autorul izbuteste să-și prezinte tema eficient ... noi nu ne vom formaliza în privința aparițiilor sale personale. ... Principala noastră obiecție privește pe autorul care face din apariția sa personală un *substitut* al prezentării artistice a subiectului, închipuindu-și că a vorbi despre subiect este totuna cu a-l prezenta” ⁶. Chiar atunci cînd Lubbock și Beach se înfierbîntă puțin cam prea tare, îți dai seama că ei au scuza legitimă a tuturor suporterilor unei noi cauze:

modurile vechi și locvace de istorisire ale unei povestiri ocupaseră terenul și nu aveau nevoie de apărare. „Noul tip de romancier“, după cum scria Beach la doi ani de la moartea lui James, „în persoana exemplarului său celui mai notabil de expresie engleză“, era acela care avea atunci nevoie de apărare ⁷.

Dar apărarea legitimă a noului îngheță curînd sub forma dogmei. Pentru Ford Madox Ford, care scria în 1930, bătălia pentru adevăr și lumină — bătălia împotriva unei tehnici care întotdeauna și în toate împrejurările este un lucru rău — fusese în cele din urmă cîștigată.

Romancierul nu trebuie să-și manifeste preferințele, declarîndu-se de partea cuiva. ... El trebuie ... să redea și nicidecum să istorisească. ...

În general acele trăsături care n-au fost niciodată pînă acum caracteristice romanului englez îl caracterizează astăzi. Adică nimeni nu s-ar porni astăzi să capteze sufragiile nici ale celor mai instruiți nici chiar ale celor aproape complet naivi cu un roman de tipul produs de urmașii lui Bunyan, Defoe, Fielding. ... Nici un autor nu și-ar virî, asemenea lui Thackeray, nasul său fracturat și ochelarii săi miopi în mijlocul celei mai palpitante scene pe care a scris-o vreodată, pentru a-ți spune că, deși eroina sa nu-i tocmai cum ar fi trebuit să fie, inima sa se afla la locul lui /sic/ de partea cui trebuie ⁸.

După cum era și de așteptat, cînd operația trasării de reguli a coborît mai departe încăpînd pe mîinile criticilor venali, ea a fost simplificată pînă la caricatură.

Să considerăm acum acest mic fragment (recomanda Kobold Knight tinerilor aspiranți la arta scrisului în 1936):

„Am auzit că acum mulți ani în urmă Tata-mare Russell s-a căsătorit și a mai avut încă un fiu, John ...“

Ce-ați văzut cît ați citit pasajul? N-ați văzut chiar nimic. Nu ni se prezintă nici un tablou ...

Ei da, această formă de povestire, evident, nu este o povestire *dramatică*. Este ceea ce eu denumesc o povestire „de mîna a doua“. Un narator relatează în felul

lui, la întâmplare, ceva ce s-a petrecut cu mult timp în urmă. Acea povestire ... cu siguranță nu *se povestește* de la sine. Adevărul gol-goluț e că acea povestire nici n-a început măcar să se miște. ...

Acum fiți atenți la asta:

„Mașina voinică se angajă în serpentină, pe două roți, și fugarul aruncă o privire agonizată de-a lungul drumului șerpuitor de munte. Departe, sub el, dar apropiindu-se din ce în ce, se vedea trîmba de pulbere galbenă care ascundea răzbunătorul“.

Asta-i povestire dramatică. Povestirea se povestește de la sine, vă rog să observați. ... Este o povestire dramatică — și, sincer vorbind, este singurul mod de istorisire agreat de editori, pentru care ei sînt dispuși să plătească. ...

Intr-un cuvînt, „povestirea *se Povestește de la sine*“⁹.

Din păcate nu numai în manualele comerciale tehnica a fost redusă la problema debarasării de un comentariu care prin definiție este inacceptabil. În manuale universitare serioase găseai fără efort și se mai întilnește și astăzi distincția dintre povestire și prezentare, cea de a doua recomandată ca un indiciu incontestabil al superiorității miraculoase a prozei artistice moderne. Un asemenea text, după ce deplînge anumite pasaje „inerte“ în Stendhal și-i tratează pe Poe și pe Hawthorne în primul rînd ca precursori sinceri ai modernilor, ajunge în cele din urmă la povestirea lui Joyce „Cei morți“. Pasajul care laudă această excelentă povestire merită să fie reproduș *in extenso*.

De fapt, de la începutul și pînă la sfîrșitul povestirii nu ni se spune niciodată nimic; ni se arată totul. Nu ni se spune, de exemplu, că mediul social al povestirii îl constituie societatea dublineză provincială, burgheză, „cultivată“ de la începutul veacului; nu ni se spune că Gabriel reprezintă sterilitatea emoțională a acesteia (prin contrast cu vigoarea „țărănească“ a soției sale Gretta). ... Toate acestea le vedem dramatizate; totul

este redat activ. Nu ni se dă nimic din punctul de vedere exterior, omniscient. ... Există o scurtă descriere a lui Gabriel; dar ea nu este descrierea lui Joyce; îl vedem așa cum îl vede Lily — sau cum l-ar putea vedea dacă ar dispune de controlul superior pe care îl are Joyce asupra întregii situații. Aceasta este, de fapt, metoda din „Cei morți“. Din acest moment nu mai ieșim nici o clipă din raza vizuală a lui Gabriel; și totuși privim mereu prin ochii săi reali spre valori și intuiții de care el este incapabil. Semnificația *mediului* social, suficiența simțămintelor lui Gabriel față de soția sa, imaginea romantică nutrită de aceasta pentru amantul său, Michael Furey ... ne-ar fi fost înfățișate, în perioada pre-jamesiană, sub forma expunerii și comentariului prin intervenția directă a autorului; și ar fi rămas inerte ¹⁰.

Multe din lucrările noastre critice și academice de cea mai înaltă ținută au folosit, de fapt, aceeași cunoscută opoziție dialectică dintre prezentarea cu artă și povestirea inartistică și pur și simplu retorică. Un cercetător, preocupat evident să apere utilizarea „exegezei“ practică de Trollope, constată că într-adevăr „el se face vinovat, și încă frecvent, de exegeza auctorială“, că aceste „interpuneri“ sînt „violări ale măiestriei artistice“, dar că Trollope folosește procedeul inartistic cu atîta inteligență încît uneori el transformă „defectul în virtute“ ¹¹. O altă cercetătoare, scriind binevoitor despre marii autori-comentatori din secolul al optesprezecelea, cheltuiește mult timp scuizîndu-se pentru lipsa lor de măiestrie în această privință. Intervențiile lui Fielding sînt în mod necesar „defensive“, constată ea, întrucît romanul nu avea încă o formă stabilizată; secolul reclama comentariul moralizator, rezultatul fiind că nici un romancier nu a fost în stare să realizeze o „fuziune completă între criticul-moralist și artistul creator...“ ¹². Mai departe, una dintre autoritățile cele mai sensibile în privința operei lui Thomas Hardy descrie ca o limitare, datorită influenței epocii, tendința lui Hardy de a „interveni în narațiune spre a face explicită filozofia sa sau judecata sa asupra personajelor și evenimentelor în care acestea sînt implicate“ ¹³. El nu depune nici un fel de efort pentru a distinge comentariile bune de cele

slabe. Pentru el, ca și pentru mulți alții, comentariul în sine, mai ales dacă este „excesiv” — cu toate că acest „excesiv” rămîne de obicei neexaminat — primește pur și simplu eticheta de inacceptabil ¹⁴.

Nu se poate reabilita povestirea în ochii criticii sărindu-i pur și simplu în ajutor — cel puțin nu pe acest cîmp de luptă. Adversarii ei ar dispune de cea mai mare parte din muniția cea mai eficace. Multe romane sînt serios afectate de intervenții auctoriale neglijente. Și în afară de aceasta este ușor de demonstrat că un episod prezentat este mai eficient decît același episod povestit, atîta vreme cît trebuie să alegem între două și numai între două extreme tehnice. Și, în fine, romancierii și criticii care condamnau povestitul au cîștigat pentru proza beletristică genul de prestigiu de care se bucură formele majore de artă, și care, înainte de Flaubert, nu-i era acordat; ei au depus adesea o rîvnă și un zel deosebit de mari în favoarea artei lor care, în sine, deschide credit doctrinelor lor. Nu cîștigăm nimic — într-adevăr nu avem decît de pierdut — dacă le spunem lui James și lui Flaubert că le admirăm experimentele de seriozitate artistică, dar că noi am prefera acum să relaxăm puțin standardele și să-i încurajăm pe romancieri să se întoarcă și să pună iarăși la cuptor ceea ce James a denumit „virtuasele budinci cu sirop.” Se prea poate să existe loc, pe domeniul ficțiunii, chiar și pentru budinci moi — bune de citit, probabil în orele de relaxare sau în a doua copilărie. Dar n-aș vrea să mă trezesc luîndu-le apărarea, ca fiind artă, și încă pe temeiul că sînt informe.

Dar sîntem noi oare confrunțați cu o alegere chiar atît de simplă și de deconcertantă cum au pretins uneori campionii prezentării? Are, în definitiv, vreun sens să stabilești două căi de a transmite o povestire, una pe de-a-ntregul bună, cealaltă pe de-a-ntregul rea; una numai artă și formă, cealaltă numai stîngăcie și irelevanță; una numai prezentare și redare și dramă și obiectivitate, cealaltă exclusiv povestire și subiectivitate și predică și anchilozare? Allen Tate pare să creadă că da. „Acțiunea”, spune el despre un pasaj din *Madame Bovary* — și pasajul este excelent — „acțiunea nu este expusă din punctul de vedere al autorului; ea este redată în funcție de situație și de scenă. A fi făcut din aceasta

proprietatea viabilă a artei prozei a echivalat cu a fi constituit virtualmente arta prozei. Prin Flaubert, în fine, romanul a ajuns din urmă poezia“¹⁵. Această declarație este dramatică, inspiratoare — poate că reprezintă chiar acel soi de program mobilizator care să insufle unui romancier tânăr suficientă convingere despre importanța a ceea ce face pentru ca să-l determine să ducă lucrurile la bun sfârșit. Dar este oare valabilă?

Nu pot demonstra contrariul — date fiind definițiile lui Tate privind „arta“ și „poezia“. Dar sper să demonstrez că a fost, în cel mai bun caz, amăgitoare, și că distincția pe care se bazează este inadecvată, nu numai cînd se ocupă de proza artistică timpurie cum este *Decameronul* ci și atunci cînd se ocupă de *le succès d'estime* de ieri.

Va fi util să examinăm mai întîi unele din motivele pentru care această distincție este general acceptată. Dacă urmează să conchidem că a existat la urma urmelor o artă a romanului înaintea lui Flaubert, și că arta chiar și în cea mai impersonală operă ficțională nu rezidă exclusiv în momentele de redare dramatică însuflețită, de ce oare există o suspiciune atît de răspîndită privitor la orice nu constituie o scenă redată?

DE LA TIPURILE DIFERENȚIATE LA CALITĂȚILE UNIVERSALE

Un răspuns îl aflăm în pasiunea modernă pentru generalizare privind „toate romanele“, sau „toată literatura“, sau „toată arta“. „Tot ce este artă aspiră la condiția muzicii“. „Proza, în totalitatea ei, încearcă să devină poezie“. „Quidditatea romanului o constituie interesul pentru fapte“. Adevăratele romane fac asta, adevărata literatură face aia. „Unicul obiect al artei «demnă de acest nume» în totalitatea ei este să «mai stea încă mărturie a ordinii pierdute a lumii»“¹⁶. Pentru Ortega y Gasset cele șapte tendințe generale care ilustrează toate lucrările fundamentale moderne sînt: „(1) să dezumanizeze arta, (2) să evite formele naturale, (3) să aibă grijă ca opera de artă să nu fie altceva decît o operă de artă, (4) să considere că arta e joc și nimic altceva, (5) să fie în primul rînd ironică, (6) să se teamă de impostură și

ca atare să aspire la o realizare scrupuloasă, (7) să considere arta ca neavînd semnificație transcendențială“¹⁷. Pentru Ford Madox Ford ținta comună a romancierilor moderni importanți, ca James, Crane, Conrad, și Ford însuși, este „să-l ia pe cititor, să-l cufunde într-o Întîmplare atît de complet încît acesta să nu fie conștient nici de faptul că a citit nici de identitatea autorului, așa încît la sfîrșit să poată spune — și să creadă în același timp: «Am fost (acolo), am fost!»“¹⁹ Dar acestea toate sînt programe izbitor de deosebite, deși poate cel al lui Ford este conținut în al șaselea punct al lui Ortega. Ei împărtășesc însă efortul de a găsi ceea ce este comun tuturor operelor sau tuturor operelor moderne. Ortega afirmă că el caută „trăsătura cea mai generală și mai caracteristică a producției artistice moderne,“ și o descoperă în „tendința de a dezumaniza arta“. „Puțin mă interesează direcțiile speciale ale artei moderne și, cu numai cîteva excepții, chiar și mai puțin operele individuale“. Caroline Gordon este la fel de explicită în căutările ei după „constantele“ pe care le dezvăluie „toate ficțiunile meritorii de la Sofocle și Eschil pînă la poveștile pentru copii bine articulate.“ Sfatul ei se menține în mod deliberat în planul de generalitate cel mai înalt cu putință: „Dacă cineva are de gînd să scrie sau să citească romane, se impune ca un deziiderat de o importanță covârșitoare ca el să poată recunoaște aceste «constante» atunci cînd le întîlnește, sau, în cazul în care ele nu sînt prezente într-o operă ficțională, să le remarce absența“¹⁸.

Această căutare generică a constantelor în toată literatura sau în toată proza cu merite artistice poate fi utilă pentru anumite scopuri — într-adevăr, unele dintre cele mai interesante întrebări în legătură cu literatura și cu viața nu pot primi răspuns în vreun alt mod. Dar o critică ce pornește cu asemenea definiții generale este tentată cu precădere să intre în domeniul judecăților de valoare fără să manifeste o grijă suficientă de a verifica în ce măsură acele judecăți se bazează și pe altceva decît pe exclusivismul arbitrar inițial al definiției generale. O lectură atentă a citatelor reproduse mai sus va dezvălui că încă din formulare s-au strecurat o seamă de termeni normativi sau au fost incluși acolo în mod deliberat. După ce citim definiția Caro-

linei Gordon asupra constantelor ce se întâlnesc în „toate prozele meritorii“, nu mai putem fi surprinși de modul în care ea respinge lucrările lui Aldous Huxley și, într-adevăr, toate „romanele de idei“²⁰. „Dar de ce?“ se interesă un amic mai tânăr al ei care comisese greșeala de neiertat de a-și exprima interesul pentru Huxley. „Nu poate exista decît un singur tip de roman și un singur tip de romancier? Nu-l pot admira pe X (un romancier în viață pe care D-ra Gordon îl apreciază) și în același timp și pe Aldous Huxley?“ Dar principiile ei generale o silesc să răspundă: „Mă tem că nu“.

Dar de unde vin oare „constantele“ sale? Nu trebuie să ne constituim în apărătorii zeloși ai lui Huxley ca să recunoaștem că evaluîndu-i tipul său particular de fantezie satirică este necesar să apelăm la criterii foarte deosebite de cele care se adecvează excelentelor povestiri proprii ale D-rei Gordon, povestiri ce evidențiază, — mai e oare nevoie s-o spunem toate constantele sale.

În definitiv criticul este confruntat cu o problemă de logică destul de simplă, deși rezolvarea ei este departe de-a fi simplă. După ce și-a dedus definiția unui anumit tip de roman, sau a „romanului“ ca un anumit tip de literatură, sau a „literaturii“ ca un anumit tip de artă, cum mai poate el folosi acea definiție ca etalon atunci cînd se pronunță asupra unui roman dat? Numai oferind justificări pentru convingerea sa că acest roman se adecvează definiției sau *s-ar cuveni* să i se adecveze, fie că așa stau lucrurile fie că nu. Definițiile mele sînt sau descriptive sau normative. Dacă ele pur și simplu descriu, atunci nu-mi pot oferi nici o bază pentru a condamna o lucrare care nu se conformează descrierii. Dacă ele sînt însă fătîș normative, atunci, desigur, sînt pus în situația de a-mi justifica în primul rînd standardele, ca și convingerea că ele trebuie să se aplice tuturor acestor lucruri pe care le denumim romane.

Nu trebuie să citim prea multă critică modernă ca să descoperim cît de adesea criticii evită această problemă, și cît de mulți dintre ei sînt dispuși să se deplaseze zîmbitori de la generalizarea nemărginită la opera particulară, de parcă ar fi la îndemîna fiecărui școlar ideea că fiecare amărit de roman se zbate din răspuțeri să ajungă sub aripa ocrotitoare a acelei generalizări mîngîietoare. Procesul este deosebit

de nociv în critica tematică, cea care permite unei teme stabilite să devină normativă. Chiar și criticii prudenți se lasă uneori prea ușor pradă propriilor lor definiții. Observați cum R. W. B. Lewis, în valoroasa sa carte, *The Picaresque Saint*, uită rapid propriile sale declarații preventivoare cum ca definiția lui nu este normativă. „Scopul acestei cărți” declară Lewis, „este să identifice și să descrie o anumită generație de romancieri din Europa și din America”²¹. Expresia „figuri reprezentative” din subtitlu, ne spune el, se referă la „figurile de stil, la metaforele caracteristice ale generației; precum și la figurile umane din sinul romanelor ca și la figurile scriitorilor înșiși. A detecta acele figuri și a descrie lumea pe care ele o compun este, așa cum o înțeleg eu, una din funcțiile primordiale ale criticii din zilele noastre” (p. 10). Lewis își atinge scopul cu o admirabilă râvnă și intuiție, discriminând între lumea „umană” a lui Moravia, Silone, Camus, Faulkner, Graham Greene, și Malraux și lumea „artistică” a generației anterioare a lui Proust, Joyce, și Mann. Calitatea „umană” a celei de a doua generații este dezvăluită de eroul ei caracteristic, tilharul pios care „întrupează” în „impuritatea” sa și chiar în „criminalitatea” sa acea „încredere în viață și acea întovărășire pe care pune atîtă accent romanul contemporan” (p. 33).

Cercetarea întreprinsă de Lewis spre a găsi ilustrări ale acestei teme generale este fructuoasă; cititorul simte că perspectiva sa asupra tendințelor generale din proza artistică contemporană s-a îmbogățit. Dar, așa cum ar fi de așteptat, recunoașterea acestor tendințe nu furnizează criterii satisfăcătoare pentru aprecierea reușitei operelor individuale. În ciuda efortului permanent al lui Lewis de a „observa și a sublinia deosebirile importante” în scopul punerii în lumină a calităților operelor individuale, nu este de mirare că el este confruntat cu un conflict între teza sa și eforturile sale evaluative. Atunci cînd judecățile sale sînt convingătoare, ele izvorăsc din criterii particulare care se leagă într-o foarte mică măsură, și poate nici măcar atît, de tema sa generală: în definitiv, și cele mai slabe lucrări ca și cele mai bune pot intruchipa tema „sfintului picaresc”. Judecățile sale conving

cel mai puțin atunci cînd el discută de parcă romancierii ar avea *obligatia morală* să folosească tema pe care el o descrie. „O parte din intensitatea romanului contemporan derivă în același timp din efortul artistului de a zugrăvi și din efortul personajului creat de a deveni (ca să ne exprimăm astfel) atît un sfînt cît și un păcătos, însetat atît de transcendență cît și de societate, spre a întrupa atît adevărul observat cît și aspirația ascunsă. Efortul [tot al ambilor, romancier și personaj?] nu este nici într-un caz întotdeauna încununat de succes, și chiar și acolo unde se întîmplă astfel nu izbutește niciodată în aceeași măsură. Este atît de ușor să se «cadă» [atît pentru romancier cît și pentru personaj?] fie în direcția exclusiv mult prea umanului fie în cea a exclusiv mult-prea-sacramentalului: Ike McCaslin, fără îndoială, suferă artistic de pe urma celei de a doua greșeli, iar Adriana, prostituata romană a lui Moravia, de pe urma celei dintîi. ...“ Și în definitiv chiar așa e, o „cădere“ artistică; nici Faulkner și nici Moravia nu au reușit să-și determine personajele să se conformeze criteriului general al lui Lewis. Dar în ce temei a decis el că romanele lui Faulkner și Moravia se luptă din răspuțeri să realizeze același portret general ca toate celelalte opere de care se ocupă? Dacă țelurile lui Faulkner reclamă un personaj mai „pios“, iar dacă cel al lui Moravia necesită mai mult „păcat“, cum putem noi oare afirma că portretele lor suferă artistic din însuși faptul că reușesc să îndeplinească ceea ce este necesar în operele lor respective? Dificultăți de acest gen abundă în această lucrare excelentă; uneori le admitem, ca atunci cînd Lewis recunoaște că *Pîinea și vinul* de Silone este o carte mai bună decît *Secretul lui Luca*, deși aceasta din urmă prezintă „cea mai izbutită imagine a eroismului uman gata de jertfă pe care îl oferă proza contemporană“ (p. 178). O asemenea judecată poate proveni numai din observarea unui anumit lucru în *Pîinea și vinul* pe care realizarea deplină a temei nu-l poate furniza. Lewis îl atribuie unei preferințe pentru „călătoria în sine“ mai curînd decît pentru „realizarea spirituală“. Dar nu este nevoie de cine știe ce căutări, fie în romanele însele, fie în istoria criticii, pentru a descoperi niște criterii ceva mai utile, dat fiind că sînt mai specifice.

CRITERIILE GENERALE ÎN VREMURILE MAI VECHI

Căutarea unor criterii generale n-a fost inventată în timpurile moderne. Longin a căutat calitatea generală a „sublimului“ în toată literatura; pentru scopurile sale asemenea distincții ca cea dintre operele didactice și cele de imaginație nu erau importante, întrucît toate tipurile de literatură pot, la momentele cuvenite, să dobîndească acea înălțare sau extaz sau transportare pe care el o dorește ²². „Instruirea și delectarea“ constituia odinioară formula pretutindeni valabilă pe care trebuia s-o adopte poezia în totalitatea ei. Johnson, cu insistența sa caracteristică vizibilă de-a-lungul tuturor operelor sale susținea că toată poezia adevărată este o „reprezentare exactă a firii universale“; și el și Coleridge, cu referirile sale perpetue la puterea imaginației, au practicat cîteodată în aceeași măsură critica estetică ca și modernii care susțin că principalul criteriu al literaturii este dat de capacitatea acesteia de a fi impresionant de convingătoare, sau de a fuziona atitudini opuse într-o armonie ironică, sau de a sugera un autor cu o atitudine obiectivă adecvată față de materialele sale.

Nu este exclus ca fiecare critic să aibă în sistemul său, undeva, recunoscute sau nu, cel puțin una sau două constante pe care le reclamă întregii literaturi. Dar ceea ce distinge perioada modernă este renunțarea general acceptată la noțiunea de tipuri literare particulare, fiecare cu cerințele sale unice care pot modifica normele generale. În timp ce criticii anteriori s-au ocupat într-adevăr de calități considerate a fi comune tuturor tipurilor de literatură valoroasă, unele calități erau privite ca particulare tipului special în discuție oricare ar fi fost acesta — tragedia, comedia, satira, epopeea, elegia, și așa mai departe. Deși tipurile au fost totdeauna definite destul de vag, ne putem aștepta, citind oricare critic anterior perioadei romantice, ca mai devreme sau mai tîrziu să întîlnim o referire la cerințele particulare ale unui gen literar definit cu mai multă sau cu mai puțină precizie. Fielding, bunăoară, în vestita sa Prefață la *Joseph Andrews*, era conștient de calitățile generale pe care trebuie să le procure toată literatura izbutită ²³. Dar accentul său fundamental cade pe calitățile particulare dictate de tipul

de operă pe care a căutat să o creeze. Definindu-și romanul său ca fiind comic mai degrabă decît tragic, epic mai degrabă decît dramatic, și în proză mai curînd decît în versuri, el merge încă și mai departe și îl deosebește de narațiunea idilică, pe de-o parte, și de cea burlescă pe de alta, ambele putînd fi luate drept „eposuri comice în proză“. Este în cele din urmă limpede că indiferent ce defecte sau ce virtuți va găsi criticul în *Joseph Andrews*, Fielding le va socoti pertinente numai dacă ele se aplică tipului de operă pe care el a prefigurat-o cu grijă în aceste numeroase distincții.

În mod similar, cînd Dryden consideră criteriile pentru a aprecia meritele relative ale pieselor franțuzești prin comparație cu cele englezești, el recurge adesea la distincții de genul: unele proceduri tehnice servesc mai bine *acest* tip de piesă, altele *acel* tip. Cu toate că apelează la calitățile generale reclamate de toate piesele — așteptare încordată, varietate, naturalețe, unitate — el urmărește totuși în primul rînd, în a sa „Examinare a Femeii tăcute“, virtuțile unei piese comice și nu ale vreunui alt gen de lucru. Este semnificativ faptul că, atunci cînd efortul de a realiza comicul amenință veridicitatea, el este dispus, în anumite limite, să sacrifice realismul în favoarea comediei ²⁴.

Chiar și Coleridge, care vădește un deosebit interes pentru calitățile generale ale poeziei în totalitatea ei, este deosebit de flexibil în judecățile sale particulare. Este adevărat că el obiectează împotriva „stilului pur narativ“ în dramă, stil care îl trădează pe „autorul însuși“ atunci cînd se lasă furat de gînduri parentetice și de descrieri; s-ar părea astfel că el se alătură atacului modern împotriva istorisirii. Dar cînd ajunge să se ocupe de o problemă particulară în *Tom Jones* el cere mai multă narațiune, nu mai puțină — un „paragraf în plus, care să dezvăluie mai deplin și mai pregnant sentimentul de degradare personală resimțit de Tom Jones“ în combinația cu Lady Bellaston ²⁵.

Abandonarea distincțiilor între specii în fața cererilor de calități universal dezirabile reprezintă unul din cele mai interesante evenimente ale istoriei literare moderne. Unul din aspectele pe care le îmbracă este ștergerea distincțiilor dintre nivelurile stilistice adecvate diferitelor tipuri literare. Auerbach arată în *Mimesis* că această disfuncție a nivelelor

s-a produs în istoria literară ori de câte ori „realitatea cotidiană,” indiferent de felul în care este aceasta definită, a ajuns să fie de importanță capitală. Ea este de asemenea evident conexată, după cum a demonstrat M. H. Abrams, cu deplasarea accentului critic, în timpul perioadei romantice, de la poem la poet, de la interesul pentru produsul artistic la teoriile expresiei ce se ocupă de procesul artistic. Atunci când criticii se interesează în special de autor, și de operele sale mai cu seamă în măsura în care ele constituie semnalmente ale unor anumite calități ale lui, ne așteptăm ca ei să caute aceleași calități în toate lucrările. Obiectivitatea, subiectivitatea, sinceritatea, nesinceritatea, inspirația, imaginația — acestea pot fi căutate și lăudate sau criticate indiferent de faptul că un autor scrie comedie, tragedie, poeme epice, satiră, sau poeme lirice ²⁶.

Dar căutarea calităților generale nu s-a limitat la criticii interesați de realitatea cotidiană sau de personalitatea autorului. Aproape fiecare școală de critică a produs un program pentru „Poezia cea mai adevărată”, după cum l-a denumit Laurence Lerner în titlul admirabilei sale cărți recent apărute. Interesul care s-a mai arătat pentru descrierea tipurilor literare ce ar putea, prin cerințele lor specifice, să medieze între standardele universale și operele particulare, s-a concretizat adesea în alcătuirea unor grupări foarte mari ca: spiritul unei epoci, calitățile unei școli anumite, sau, în cazul cel mai fericit, „desenul din covor” — modelul fundamental ce străbate și rezumă întreaga operă a unui autor.

Din rațiuni pe care sper să le elucidiez pe măsură ce vom avansa, critica de proză a fost cu deosebire vulnerabilă la cele mai dăunătoare efecte ale acestei deplasări de accent. Neajutată de tradiții critice stabile, confruntată de o diversitate haotică printre lucrările denumite romane, criticii de proză au fost nevoiți să inventeze o ordine oarecare, chiar cu prețul de a deveni dogmatici. „Mari tradiții” de nenumărate dimensiuni și forme, bazate pe calități universale larg-divergente, au fost în consecință descoperite și abandonate cu o iuțeală înspăimântătoare. Ni se spune că romanul a început cu Cervantes, cu Defoe, cu Fielding, cu Richardson, cu Jane Austen — sau a început cu Homer? A fost ucis de Joyce, de Proust, de apariția simbolismului, de pierderea

respectului pentru — sau dimpotrivă datorită concentrării excesive asupra — faptelor brute. Ba nici gînd, trăiește încă, dar numai în opera lui... Și-așa, într-una.

Sporadic, cite cineva ca Northrop Frye face o tentativă de clasificare pluralistă a genurilor literare avertizîndu-ne totodată să nu impunem standardele unui anumit tip de ficțiune lucrărilor aparținînd altui tip ²⁷. Dar asemenea încercări sînt rare, și chiar atunci cînd se fac ele ne lasă cu problema descrisă în secțiunea a doua: Cum putem noi oare aplica unui roman oricare ar fi acesta standardele oricărui tip definit fără un decret divin care să ne autorizeze să considerăm *acest* roman ca fiind de *acest* tip? Sînt elementele de fantezie nepotrivite pentru „roman“ dar acceptabile pentru „romance“? Foarte bine. Observ că *acest* roman se lasă în voia fanteziei. O să-l denumesc un roman compromis sau un romanș reușit? Oricare din soluții aș adopta-o, trebuie să fac apel la standarde nederivate din clasificarea mea. Iarăși, este comentariul nepotrivit pentru „romanul veritabil“? Constat că romanul postum al lui Joyce Cary abundă în comentarii. Să-l denumesc un „roman veritabil“ *manqué* sau să inventez o nouă categorie în care comentariul să fie adecvat? Chiar dacă recurgem la ultima soluție ne rămîne sarcina de a hotări — pe ce temeuri? — dacă comentariul este realizat bine sau prost. Oricare ar fi aprecierea mea finală asupra romanului *Cei captivi și cei liberi*, ea nu poate depinde de preconcepțiile mele asupra clasei mari generale din care face parte.

Întrucît încercăm să găsim o ieșire din acest labirint, se va dovedi de un real folos cercetarea îndeaproape a calităților generale pe baza cărora criticii de la Flaubert încoace au judecat operele ficționale.

CELE TREI SURSE ALE CRITERIILOR GENERALE. CERINȚELE GENERALE VĂZUTE CA VIRTUȚI INTRINSECE ALE OPEREI ÎNSĂȘI

Unii critici ar cere romanului să țină cont de realitate, să reprezinte viața așa cum este, să fie natural, sau real, sau să pulseze plin de însuflețire. Alții ar voi să îl curețe de

impurități, de ceea ce este inartistic, de ceea ce este excesiv uman. Pe de o parte i se cere „însuflețire dramatică“, „convingere“, „sinceritate“, „autenticitate“, „un aer de realitate“, „o deplină fructificare a subiectului“, „intensitatea iluziei“; pe de altă parte, „imperturbabilitate“, „impersonalitate“, „puritate poetică“, „puritate formală“. Pe de o parte, „realitate spre a fi trăită“, iar, pe de alta, „formă spre a fi contemplată“. S-ar putea scrie o istorie dialectică a criticii moderne în termenii conflictului aprig dintre cei ce consideră ficțiunea ca pe ceva care trebuie mai presus de orice să fie reală (discutați mai jos în acest capitol) și cei ce îi cer să fie pură — chiar dacă urmărirea purității artistice va duce negreșit la irealitate și la o „dezumanizare a artei“ (cap. IV).

Atitudini cerute autorului. — Mulți socotesc axiomatic faptul că autorul trebuie să fie „obiectiv“, „detașat“, „imperturbabil“, „ironic“, „neutru“, „imparțial“, „impersonal“. Alții — mai puțini în acest secol — îi cer să fie „pasionat“, „implicat“, „engagé“. Și între aceste două extreme, criticii temperați au încercat să formuleze standarde pentru „distanța“ adecvată dintre autor, public, și lumea ficțională. (Voi discuta pozițiile extreme în cap. III, iar problema „distanței“ în cap. V și VI).

Atitudini cerute cititorului. — Termenii tind aici să-i dubliceze pe cei ce descriu autorul ideal. Este oare cititorul în stare să fie „obiectiv“ sau „ironic“ sau „detașat“, sau, dimpotrivă, este el capabil de compasiune sau de angajare? Pe de o parte, o operă trebuie să furnizeze cititorului mai degrabă întrebări decît răspunsuri, și ca atare el trebuie să fie pregătit să-i accepte caracterul neconcludent; el trebuie să accepte ambiguitățile vieții, respingînd o viziune bazată pe o „simplificare excesivă în alb-negru“. El trebuie să facă uz de propria sa minte, de inteligența sa critică, precum și de emoțiile sale. După cum s-a exprimat James cu privire la unul din țelurile sale generale, discutînd planul pentru povestirea „Desenul din covor“: „Ce-mi aduc mai bine aminte despre procesul artistic propriu-zis este impulsul viu... ca printr-un gest ironic sau fantastic, să redau cît mai deplin cu putință, aprecierii analitice, drepturile și demnitățile ei virtualmente pierdute“²⁸.

Dar, pe de altă parte, au existat sute de pledoarii pentru un roman mai puțin cerebral, pentru o confruntare mai cinstită cu emoțiile umane fundamentale. Săptămânalele populare au cerut adesea o literatură care să-l confrunte pe cititor cu ceva mai mult decît pîsoiul mort, coaja de ou, și capătul de sfoară pe care Wells mărturisea odată că le consideră subiectul real al scrierilor lui Henry James. Și, în fine, au existat nenumărate eforturi de a contesta publicului discernămintul în materie de critică. Întrucît acestea sînt în strînsă legătură cu cererile de opere „purificate“, le vom considera în capitolul IV, examinînd relația retorică dintre autor și cititor așa cum este ea afectată de către dorința de a avea o artă purificată. În capitolul V, ne vom reîntoarce la cititor dintr-un alt punct de vedere și vom încerca să lărgim spectrul intereselor umane pe care romancierul le poate „în mod legitim“ exploata — chiar și romancierul care ține să domicilieze în Parnas.

Criteriile pentru opere, autori, și cititori sînt îndeaproape înrudite — atît de mult încît este imposibil să te ocupi de vreunul din ele timp mai îndelungat fără să le atingi și pe celelalte. Cu toate acestea, după cum cred că următoarele capitole o vor arăta, ele se deosebesc tranșant unul de altul. S-ar putea să fie adevărat, după cum pretind criticii uneori, că într-un anumit sens opera nu are o existență în sine; s-ar putea de asemenea să fie adevărat, într-un singur sens, că atunci cînd oricare roman bun este citit adecvat, trăirile autorului și cititorului sînt inseparabile. Dar programele critice mai despart și acum cu ușurință, chiar dacă numai în mare, în funcție de accentul pe care-l pun, opera de autor și de cititor.

Există, desigur, mult mai multe criterii în cadrul fiecărui tip decît se pot înșirui, și multe dintre ele prea puțin relevante pentru regulile tehnice. Și mai derutant este însă faptul că mulți autori se arată a fi în căutarea a două sau mai multe calități generale; uneori ei sînt profund contrariați dîndu-și seama că două cerințe „absolute“ ale „tuturor formelor de artă veritabilă“, cum ar fi intensitatea și cuprinderea largă, veridicitatea și simplitatea, puritatea artistică și fidelitatea față de „impuritățile“ vieții, sînt contradictorii. Mai departe, credem că se poate demonstra faptul că toți

autorii sînt neloiali, într-un moment sau într-altul, față de standardele pe care le profesează; ei trebuie să procedeze astfel, dacă vor să ducă *această* operă neascultătoare, asediată, așa cum este firesc, de o multitudine de nevoi vulgare, non-ideale, particulare, de la pagina unu la pagina ultimă.

Dar toate acestea fiind spuse, mai sînt încă o mulțime de lucruri de învățat, din căutările pentru aflarea unei lumini în care tehnica să fie considerată din punct de vedere retoric, examinînd îndeaproape sacrificiile făcute de bună voie de unii autori moderni în numele unuia sau altuia din cele trei tipuri de criterii generale.

INTENSITATEA ILUZIEI REALISTE

Poate că majoritatea atacurilor împotriva vocii auctoriale au fost duse în numele asigurării aparențelor de „realitate“ a cărților. Să examinăm de exemplu, încercarea lui Ford de a rezuma practica lui „James, Crane, și Conrad“ și de a ipostazia țelurile lor drept „ambitia romanului“ în 1930:

Necazul cu romancierii englezi de la Fielding la Meredith este că nici unuia dintre ei nu le pasă dacă poți sau nu crede cît de cît în personajele lor. Dacă i-ai fi spus lui Flaubert sau lui Conrad, în mijlocul elaborărilor lor pasionate, că nu ești convins de realitatea lui Homais sau de cea a lui Tuan Jim, mai mult ca sigur că te-ar fi poftit afară și te-ar fi împușcat. Și Richardson în împrejurări similare s-ar fi purtat extrem de nepoliticos. Dar Fielding, Thackeray, sau Meredith nu s-ar fi sinchisit aproape de loc de asta, deși oricare dintre ei, de le-ar fi stat în putere te-ar fi doborât la pămînt, în clipa în care ar fi avut cea mai vagă bănuială că ai exprimat îndoieli cu privire la statutul lor de „gentleman“²⁹.

Se pare că Ford nu și-a pierdut niciodată credința în constituția romanului și în legile lui aferente așa cum au fost ele pentru prima dată formulate, potrivit pretențiilor sale, de

către propriul său club particular. „Noi am elaborat atunci o convenție pentru roman care cred că mai stă în picioare“, scria el în 1935³⁰, și își sprijinea teoria pe citeva exemple extrem de interesante privind „redarea“ realistă în opoziție cu simpla „istorisire“. „Știam că dacă vom spune: «Dl. X este un reacționar spurcat la gură», nu veți ști mare lucru despre el. Dar dacă primele lui vorbe vor fi: «Pădracu, luați seama la ce vă spun eu, puneți-i la zid pe toți imputiții ăia de liberali și zborșiți-le ficații afară ...» acel gentleman va face asupra voastră o impresie pe care abia de vor reuși s-o ștergă apoi multe pagini.“

Criticii mai prudenți au exprimat această relație dintre redarea realistă și reticența autorului într-o formă mai curind ipotetică decît categorică: „Dacă, deci, ceea ce romancierul dorește este însuflețirea dramatică, cel mai bun lucru pe care poate să-l facă este să găsească o cale de-a elimina povestitorul cu desăvîrșire și de a prezenta scena direct cititorului ... povestitorul fățiș omniscient aproape că a dispărut din proza modernă“³¹. Dar există întotdeauna în asemenea afirmații implicația că autorul *ar trebui* să dorească însuflețirea dramatică și că deci orice pare a-i bara calea trebuie privit cu suspiciune³². Într-una din cele mai bune cărți recente asupra romanului, Jan Watt emite postulatul fundamental potrivit căruia „realismul de prezentare“ este un lucru bun în sine. De fapt, Watt vede în ceea ce el denumesc „realism formal“ trăsătura definitorie a „romanului“ în măsura în care acesta diferă de alte forme de ficțiune³³. La drept vorbind, romanul începe pentru el numai atunci cînd Defoe și Richardson descoperă cum să dea personajelor lor suficientă particularitate și autonomie spre a le face să pară că sînt oameni reali.

Laolaltă cu toți criticii competenți, Watt recunoaște că „transcrierea fidelă a realității nu produce în mod necesar o lucrare de un adevăr veritabil sau de o valoare literară perenă“ (p. 32), și el adesea dezavuează pretenția potrivit căreia cu cît este mai mare „realismul formal“ cu atît este mai bună opera. Și totuși criteriul permanent al lui Watt este înfăptuirea realismului. Atunci cînd se ocupă de Fielding, bunăoară, în ciuda repetatelor manifestări de nemulțumire că arta lui Fielding necesită mai puțin „realism

formal“ decît arta lui Richardson, este limpede că a sacrifica realismul echivalează cu a sacrifica şi calitatea. Cînd Fielding îşi narează povestirea „într-un astfel de mod încît să devieze atenţia noastră de la evenimentele în sine la felul în care le minuieste şi la paralele epice pe care le implică“ (p. 253), aceasta rămîne o scădere, oricît de necesară ar putea fi pentru materializarea diferitelor intenţii ale lui Fielding. Ea tinde „să compromită aerul general de autenticitate al naraţiunii pînă în cele mai mici detalii sugerînd mai degrabă manevre în interiorul suitelor literare decît procesualităţile obişnuite ale vieţii“. În mod similar, Sophia nu-şi revine cu adevărat niciodată din ceea ce Watt denumeşte prezentarea ei „artificială“ — adică, ea nu devine niciodată reală pentru noi în sensul în care Clarissa este reală (p. 254). Pe scurt, cu toate că Watt este un cititor cu mult mai atent decît majoritatea criticilor antecipaţi, el se vede totuşi obligat să-i refuze lui Fielding calificativele maxime pe unicul temei al deficienţelor sale în materie de realism formal. „Puţini ar fi cititorii care să consimtă să renunţe la capitolele introductive, sau la aparteurile amuzante ale lui Fielding, dar ele fără îndoială deroghează de la realitatea naraţiunii“ (p. 286); „o atare interpunere a autorului tinde, de sigur, să diminueze autenticul naraţiunii“ (p. 285).

„Desigur“, comentariul diminuează autenticitatea! Toată lumea ştie acest lucru şi nimeni nu-l mai pune la îndoială. Dar acordul dintre critici este, „desigur“, numai de suprafaţă. Ceea ce pare natural unei perioade sau unei şcoli pare artificial în altă perioadă sau altei şcoli. Fiecare om se încrede în propria sa versiune asupra realităţii, şi acordul aparent în legătură cu importanţa unei suprafeţe naturale se destramă de îndată ce comparăm doctrinele în detaliu.

Pentru Henry James, „intensitatea“ era „acel har căruia, la nevoie, povestitorul luminat îi va sacrifica, spre interesul său, în orice clipă, toate celelalte haruri, oricare ar fi ele.“ (p. 318). Dar intensitatea a ce? A risului? A lacrimilor? Poate că toţi autorii doresc o intensitate de un fel sau de altul³⁴. Pentru James, ceea ce conta era „intensitatea iluziei“ — cel mai adesea iluzia de a trăi viaţa aşa cum este văzută de o minte subtilă supusă limitărilor realist-umane. Asemenea lui Flaubert, James era veşnic preocupat de reali-

zarea a ceea ce este „natural“, și totuși era în aceeași măsură conștient ca și Flaubert de complexitatea covârșitoare a realității. „într-adevăr, universal vorbind, raportările nu se opresc nicăieri, în timp ce problema delicată a artistului rămâne veșnic doar aceea de a trasa, cu ajutorul unei geometrii proprii, cercul în interiorul căruia ele *par* să realizeze aceasta într-un mod fericit“ (p. 5). Niciodată o acțiune „nu a părut trepidantă din punct de vedere istoric fără o anumită lapidaritate factice. ... S-ar putea să realizez iluzia cu condiția să dobândesc intensitatea“ (p. 15).

Dar oricît de mult îl admira James pe Flaubert, și-a dat seama că realismul acestuia era prea superficial. „Teoria Dlui. Flaubert ca romancier“, spune el, „este să înceapă de la exterior. Viața omenească, ni-l putem imagina declarînd, este mai înainte de toate un spectacol, o ocupație și un divertisment pentru ochi. Ceea ce ne arată ochii e singurul lucru de care putem fi siguri; așa că vom porni în orice caz de-aici“³⁵. James a început dintr-un punct cu totul diferit, în strădania de a zugrăvi o minte convingătoare în dialog cu realitatea. Simțind într-adevăr că subiectul cel mai interesant îl constituie o minte subtilă, dar „uluită“, ce se preocupă de mersul vieții (pp. 63—64, 66, de exemplu), el era nedumerit de faptul că Flaubert alegea minți neajutate ca centre ale conștiinței în care să se „reflekteze“ evenimentele. Emma Bovary ca reflector era în ochii lui, evident, o greșeală, iar Frédéric din *Educația sentimentală* reprezenta o lipsă aproape patetică de intuiție, un eșec intelectual al lui Flaubert însuși. James resimțea atît de pregnant această cerință încît de data aceasta violă chiar propriul său precept potrivit căruia un critic nu are nici un drept să respingă „subiectul“ unui autor³⁶.

Indiferent dacă critica la care l-a supus pe omul pe care îl admira atît de mult stă în picioare sau nu, ea demonstrează clar că pentru el simpla „redare“ a suprafețelor nu este suficientă. Viața căreia el speră să-i fie fidel este viața conștiinței într-o măsură mult mai mare decît viața suprafeței obiective. „Mă tem că din nou problema revine doar la interesul de neînfrînt și de nepotolit, extravagant și imoral al autorului pentru firea individuală și [pentru «natura» unei minți, a oricărei minți aproape ...“ (p. 156). Iar mințile sint

extrem de interesante, de sigur, atunci cînd se apleacă asupra subiectelor interesante și importante, chestiuni de gust, de judecată, și de moralitate.

Întotdeauna leal acestei noțiuni largi a ceea ce este real, James tinde să caute în fiecare lucrare nouă aceeași calitate generală care a fost căutată în lucrarea anterioară. Deși face parte în mod explicit din acel „ordin superior“ de realiști pe care Maupassant i-a denumit „iluzionști“ și deși este mai vădit și mai consecvent decît Flaubert, el se află în căutarea „intensității iluziei“ mai degrabă decît în căutarea realității iluzorii înseși, și chiar spre sfîrșitul carierii el tot mai tinde să aplice același criteriu tuturor operelor sale.

Intensitatea iluziei, ne spune el mereu, este criteriul suprem. Simpla iluzie a realității prin ea însăși nu este suficientă; realitatea este alcătuită din atîtea lucruri, atît de multe care nu merită să fie redată cu intensitate. Pe de altă parte, intensitatea în sine nu este suficientă, deși este ceva pentru care romancierul îl „invidiază cu mîhnire“ pe dramaturg ca pentru o „avere în sine“ (p. 15). Indiferent de grad, intensitatea dobîndită trebuie să fie o intensitate a iluziei că ne-a fost prezentată viața veritabilă. Experiența nelimitată, debordantă este începutul; „a da imaginea și aerul anumitor lucruri“ reprezintă întotdeauna numai jumătate din problemă. Dar a le reda cu intensitate, a face tabloul imaginat al realității să radieze cu o lumină mai mult decît palidă, presupune mobilizarea celor mai rafinate resurse compoziționale ale artistului. Și, întrucît orice simț al compoziției sau selecției falsifică viața, orice ficțiune necesită o retorică elaborată a disimulării.

De aici derivă faptul că mai toate discuțiile lui James asupra alternativelor tehnice ale autorului — ceea ce el denumește „forma“ sau „maniera“ sa, „făptuirea“ sa, „tratarea“ sa ca fiind distincte de „materialul“ sau „subiectul“ său — sînt îndreptate spre această țintă dublă. Pe scurt, discuția sa despre retorică (ca ceva distinct de tehnica propriu zisă din opere), se referă în cea mai mare parte la modul în care trebuie să mărească în fiecare lucrare plăcerea cititorului alimentată de o serie de calități ce au fost egal urmărite în toate operele sale. Fiecare subiect necesită o tratare ușor diferită firește, dacă urmează să degaje „întreaga sa cantitate de

adevăr“; dar toate subiectele, dacă sînt tratate adecvat, nu degajă asemenea efecte demodate cum ar fi cele mai comice sau cele mai tragice sau mai satirice emoții, ci efecte „naturale“, amestecate, generalizate: ne perfecționăm tratarea, spune el mereu, pentru ca „ironia, comedia, tragedia“ să se afle toate combinate într-o singură povestire (p. 224). Chiar și o asemenea calitate cum este compasiunea, care în lucrările ficționale mai vechi ar fi putut să fie necesară ca să potențeze emoțiile tragice, este reclamată aici numai în măsura în care intensifică iluzia (p. 12) ³⁷.

Toți termenii săi cheie pot fi raportați la această dublă sarcină. Trebuie executat un racursiu al timpului pentru a dobîndi intensitate, dar efectuînd racursiul romancierul trebuie să folosească disimularea cu artă pentru a menține iluzia realităților (pp. 13—14). „Cantitatea de exemplificare pe care am putut-o rezerva ilustrării temeiurilor ce au determinat dezastrul tînărului meu“, afirmă el în legătură cu deteriorarea morală a eroului din *Roderick Hudson*, „era fără îndoielă neglijabilă, dar poate că pot s-o însuflețesc; poate că pot produce iluzia dacă sînt în stare să realizez intensitatea“ (p. 15).

În mod similar el este hotărît să realizeze „o compoziție“ — „unitate“, „armonie“, „sinteză“ — și aceasta uneori sună ca un scop în sine. Faptul este însă întotdeauna dezirabil întrucît numai printr-o ordonare nefirească arta poate realiza o intensitate ce nu se întîlnește în viață. Într-adevăr, el va sacrifica ordinea de dragul iluziei; el ar dori mai curînd „să nu aibă suficientă arhitectură decît prea multă — atunci cînd aceasta se întîmplă apare primejdia ca ea să vină în conflict cu cantitatea mea de adevăr“ (p. 43). Așa cum ne-am aștepta, el este dispus să sacrifice atît structura cît și adevărul brut unei iluzii intense a adevărului (pp. 222—24).

James este extrem de preocupat de moralitate, și puține sînt povestirile care într-un fel sau altul nu gravitează în jurul deciziilor morale luate de personajele principale. Dar pentru el calitatea morală a unei opere nu depinde de validitatea doctrinelor; „atmosfera morală a unei opere de artă“ depinde total „de cantitatea de viață trăită ce intră în producerea ei“ (p. 45). Deși califică acest enunț făcînd referiri la „felul“ și „calitatea“ „vieții trăite“, James rămîne totuși

mai presus de orice îndoială tranșant pe poziția potrivit căreia moralitatea operei — cea care conferă „aerul învăluitoare al umanității artistului” — derivă de la „calitatea și capacitatea” „sensibilității primare” a acestuia.

Atingerea dublului țel al „calității și capacității” — care la rîndul lor degajă intensitatea și adevărul iluziei — furnizează exact explicația atitudinii sale față de *unghiul vizual* din care își istorisește povestirile. Nu poate exista o intensitate a iluziei dacă autorul este prezent, reamintindu-ne la tot pasul de înțelepciunea sa nefirească. Într-adevăr, nu poate exista nici un fel de iluzie a vieții acolo unde nu există uluire (p. 66), iar povestitorul omniscient, evident, nu este uluit. Procesul care se aseamănă cel mai mult procesului vieții este acela al observării evenimentelor printr-o minte umană convingătoare, și nu printr-una cu însușiri divine care nu aparține condiției umane. În același timp simpla limitare prin uluire nu este suficientă; dacă trăirea urmează să fie mai intensă decît propriile noastre observații, mintea folosită ca observator trebuie să fie „cea mai fin șlefuită dintre oglinzile posibile” (pp. 69—70). Așa după cum am văzut, este tocmai privința în care James îl găsește pe Flaubert atît de deficitar: deși oameni ca Frédéric și Emma au o vitalitate debordantă, mintea lor nu poate reflecta în mod firesc spre cititor o intensitate mai subtilă decît sînt ei înșiși capabili.

Pe de altă parte, iluzia va fi sacrificată dacă oglinda este cu mult prea șlefuită. „Dincolo de un anumit punct”, afirmă el, asemenea reflectori „devin neinteresanți pentru noi din considerente vizînd transportul de lumină. Ei pot transporta prea multă pentru încrederea noastră, pentru compasiunea noastră, pentru batjocura noastră. Ei pot fi prezentați ca știînd prea mult și simțînd prea mult — nu desigur pentru a rămîne remarcabili [fapt care ar servi țelului intensității], ci pentru a rămîne «naturali» și tipici, pentru a avea indispensabile locuri comune cu propria noastră propensiune neprețuită de a cădea în cursă și a ne ului” (p. 63). Aproape în fiecare discuție asupra „centrilor de conștiință” și „reflectorilor lucizi”, el stabilește limita lucidității lor potrivit cu ceea ce este credibil — adică ceea ce va conserva iluzia fără a-i distruge intensitatea.

În fine, întreg accentul pe care îl pune pe dramatic, pe scenic, un accent care se raportează direct, de sigur, la unghiul vizual, este determinat de dorința sa de a obține intensitate. Există momente când, împreună cu Lubbock, am putea să-l considerăm complet absorbit de elementul dramatic în sine, atît de adesea repetă formula: „Dramatizează, dramatizează!“ Dar în partea finală a Prefetei la *Ambasadorii* James mărturisește că însuși elementul dramatic poate fi sacrificat pe altarul intensității. Comentînd în marginea unei secțiuni din *Ambasadorii* care pare să violeze ceea ce a afirmat despre metoda sa, o secțiune în care Mamie Pockock este observată, „sub un unghi vizual încă neîncercat“, în timpul „acelei singure ore dedicate ei, oră de așteptare încordată în salonul hotelului“, el susține că episodul constituie un exemplu al acelei „virtuți reprezentationale care insistă ici și colo asupra ființei, pentru farmecul contrastului și al reînnoirii, altul decît farmecul scenic. Nu mi-ar lua prea mult să argumentez mai departe că dintr-un joc echilibrat al unor asemenea opoziții cartea cîștigă o intensitate care contribuie substanțial la caracterul dramatic — deși acesta din urmă se presupune a rezulta din suma tuturor intensităților“. Și el conchide cu propoziția că însăși această capacitate de a realiza o intensitate mai „dramatică“ decît dramaticul însuși este aceea care face ca romanul să fie „cea mai independentă, mai elastică, mai prodigioasă dintre formele literare“ (p. 326).

A face apel la toate aceste dovezi în sprijinul ideii că James a fost mai cu seamă interesat de efecte comune tuturor lucrărilor ficționale valoroase nu înseamnă a afirma că strategia sa narativă nu este niciodată determinată de cerințele unice ale operelor particulare. Tonul precumpănitor de tragedie ironică din *Prințesa Casamassima*, bunăoară, dictează o tratare diferită de cea necesită de comedia ironică din *Izvorul sacru*. Și James poate vorbi uneori de potențarea reacțiilor particulare, precum mila, sau „comedia“. Dar dacă se instituie un conflict între ce este necesar să fie potențat, emoțiile tragice sau cele comice, și ce este necesar pentru intensificarea generală a iluziei, el nu ezită niciodată. Asistăm la un spectacol fascinant cînd și un asemenea efect esențial ca mila pentru Maisie din *Ce știa Maisie* devine subordonat altor efecte mai generale. În prima notă din caietele sale la

această povestire³⁸, nu se face nici o mențiune în legătură cu sentimentele fetii; întreg interesul este absorbit de încălceala situației umane: „copila inocentă“ e prinsă la mijloc între doi părinți indiferenți care s-au despărțit și s-au recăsătorit. Ea stabilește câte o nouă relație cu fiecare din noii ei părinți, care stabilesc apoi prin intermediul ei o nouă legătură. Și cu aceasta James pornește din nou explorind cum să producă „suspiciune, gelozie, încă o nouă despărțire“. În Prefață, scrisă desigur mult timp după isprăvirea romanului, el vorbește într-adevăr despre efectul emoțional implicat remarcînd „nefericirea micuței victime“. Dar James ridică problema milei numai pentru a trece dincolo de ea către ceva care îl interesează cu mult mai mult. „Așa cum se prezintă afacerea ar fi destul de tristă, totuși nu am convingerea că potențialul ei de a captiva m-ar fi atras într-atîta dacă n-aș fi simțit curînd că faptele urite, astfel enunțate sau concepute, nu constituiau nici pe departe întreaga atracție“.

În a doua notă din caiet el se află la vinătoare în toată legea după „efectul cel mai *ironic*“. N-ar putea el oare combina interesul pentru ironie cu celălalt interes, „«nota de gingășie» — sau de drăgălășenie — sau de compasiune sau de poezie — sau oricare ar fi lucrul de care se simte nevoia...?“ Ceea ce revine la a spune: nu poate el oare realiza lucrul anume adecvat acestei povestiri, vitregia amarnică a situației lui Maisie, fără să sacrifice acel ceva pe care îl urmărește în toate povestirile sale, iluzia intensă a „întregului adevăr ironic“? El pare vag conștient că ar putea exista un conflict între ironie și compasiune, dar fără îndoială este departe de a recunoaște ceea ce părea axiomatic chiar și pentru un entuziast al ironiei ca Schlegel: „Fără îndoială, oriunde își face apariția tragicul adevărat, orice aduce a ironie încetează pe dată“³⁹. James vrea însă „întreg adevărul ironic“, cu alte cuvinte întreaga iluzie a justiției față de ironiile vieții însăși, și deși își exprimă speranța că nu va pierde „gingășia“ și „compasiunea“, este limpede că el este dispus să sacrifice o parte din vitregia amarnică în care se află Maisie, sărmana fetiță văzută inițial ca „ricoșînd din rachetă în rachetă asemeni unui volant“, „adevărului ironic“ al întregului.

Un indiciu al consimțirii sale la acest sacrificiu îl reprezintă ușurința cu care o transformă pe Maisie dintr-o victimă neajutorată într-o triumfătoare „inteligentă centrală“. Au trecut aproximativ trei ani, din noiembrie 1892 pînă în decembrie 1895, din perioada primei aluzii la această povestire pînă în momentul consemnării descoperirii importanței lui Maisie ca centru al conștiinței. Dar de îndată ce-i sesiză posibilitățile pe această linie, el recunoscă că povestea ei așa cum fusese văzută inițial trebuia să fie transformată de dragul utilității ei ca reflector lucid. „În fine, reziduul, așa cum l-am denumit, odată atins, m-am aflat în prezența scintei dramatice roșii care licări în miezul viziunii mele... Această particulă prețioasă era *plină* de adevăr ironic — faptul cel mai interesant de perceput în situația copilei“. A se reține, nu cel mai amarnic sau „drăgălaș“ sau „trist“, ci cel mai „interesant“. „În scopul satisfacerii minții“, continuă el în Prefață, „micuța conștiință extensibilă va trebui cruțată, va trebui să devină prezentabilă ca un registru de impresii; și va trebui cruțată anume de experiența anumitor avantaje, de un oarecare profit delectabil și de o oarecare încredere dobîndită, mai degrabă decît să ajungă abrutizată, estompată, sterilizată, prin ignoranță și durere“ (p. 142).

Întregul proces al transformărilor lui James de la germene la subiectele finisate este aproape tot atît de plin de încordări și surprize ca înseși povestirile isprăvite; îl vom urmări într-o formă diferită mai tîrziu. Nicăieri nu este mai edificator ca aici, unde conchide explicit insistînd asupra idealului său de adevăr față de complexitățile morale și emoționale ale vieții. „Nu există teme atît de umane ca acelea care reflectă pentru noi, din vălmășagul vieții, strînsa legătură dintre extaz și jale, dintre lucrurile care te ajută și cele care te vatămă, pendulînd astfel veșnic în fața noastră acea medalie strălucitoare și dură, dintr-un aliaj atît de straniu, a cărei față este pentru unii dreptate și tihnă și al cărei revers reprezintă pentru alții durere și nedreptate“. Acest ideal nu este, dacă ne amintim bine, ceva pe care James l-a descoperit în procesul scrierii acestei povestiri; el a crezut chiar de la început că temele cele mai „umane“ sînt cele care reflectă ambiguitățile morale ale vieții. Dar slujindu-l, el s-a îndreptat spre alegeri pe care alte idealuri, alte calități generale nu le-ar

reclama. În slujba acestui ideal s-a impus în mod necesar ca povestea „copilului“ să devină povestea unei fetițe: „ambarcațiunea ușoară a conștiinței, frământându-se pe-o astfel de hulă, n-ar fi putut aparține în mod verosimil unui băiețel zurbagiu“, întrucît „planul meu reclama, din partea protagonistului, o sensibilitate «inepuizabilă»“ și băiețelii sînt mai nevolnici în această privință decît fetițele (pp. 143—144). Lucrul cel mai izbitor, în lumina deosebirii tradiționale dintre comedie și tragedie, este că acest fapt a dictat schimbarea în planul cărții, de la distrugerea la salvarea protagonistului. Și a dictat nenumărate alte transformări și stratageme care n-ar fi trecut niciodată prin capul unui autor interesat de obținerea celui mai mare efect tragic, sau comic, epic, sau satiric cu putință.

După cum tînărul James o spusese cu mult timp înainte, ceea ce autorul face este să-și „creeze cititorul aproape în aceeași măsură în care își crează personajele“. Dar James n-a spus atunci, după cum n-a spus-o în Prefetele sale, că el îl face pe cititor să rîdă sau că îl face să plîngă, sau să urască, sau să radieze de sentimentul triumfului. „Cînd îl creează strîmb, adică atunci cînd îl face indiferent, cititorul nu lucrează iar scriitorul o duce greu. Cînd îl creează bine, cînd îi stîrnește deci interesul, cititorul face *atunci* chiar jumătate din treabă“⁴⁰. Astfel, de la început pasiunea lui James de a-l face pe cititor să aibă sentimentul că traversează o lume reală, deși intensificată, îi dictează o retorică generală în slujba realismului, mai degrabă decît o retorică particulară pentru trăirea cea mai intensă a efectelor deosebite.

ROMANUL CA REALITATE NEMEDIATĂ

Interesul pentru realism nu l-a condus niciodată pe James la ideea că toate indiciile prezenței autorului ar fi înartifice. Cu toate că el ar fi putut subscrie opiniei lui Ford potrivit căreia cititorul trebuie să simtă că a fost „cu adevărat acolo“, el n-ar fi lăsat niciodată să se înțeleagă că cititorul trebuie să uite cu desăvîrșire prezența călăuzitoare a autorului. Interesul său nu este negativ — cum să se scape de autor — ci pozitiv: cum să realizeze o iluzie intensă a realității,

care să includă complexitățile realității mentale și morale. El poate deci „interveni“ chiar și în lucrările cele mai rigurose compuse — dar numai în scopul executării anumitor misiuni foarte limitate (vezi mai jos, pp. 87—89).

Programul lui Jean-Paul Sartre este mult mai puțin flexibil. Pentru Sartre nu este suficient ca un autor să evite complet comentariul omniscient. Nu este nici măcar suficient ca autorul să lase impresia că stă liniștit în culise, asemeni lui Dumnezeu urmărindu-și obiectiv creația, precum în teoriile lui Flaubert, James Joyce, și a unora dintre primii romantici ⁴¹. El trebuie să dea iluzia că nici măcar nu există. Dacă am suspecta chiar și pentru o clipă că el se află în culise, controlind viețile personajelor sale, ele nu vor mai părea că sînt libere. Obiectîndu-i lui Mauriac încercarea „de-a se juca de-a Dumnezeu“ față de personajele sale, Sartre îl acuză de faptul încălcării „cele mai riguroase“ dintre toate „legile“ care guvernează „ființele ficționale“: „romancierul poate fi sau martorul lor sau complicele lor, dar niciodată și una și alta în același timp. Romancierul trebuie să se afle fie înăuntru fie afară. Pentru că Dl. Mauriac nu respectă aceste legi, el lichidează conștiința personajelor sale“ ⁴².

A pretinde că romancierul nu trebuie să arate nici un semn al controlului său, fiindcă a face astfel dezvăluie faptul că el se „joacă de-a Dumnezeu“, echivalează cît se poate de clar, cu a condamna, aproape toată proza anterioară, inclusiv cea scrisă de către cei mai avizi profeți ai obiectivității. Sartre este conștient de această ruptură radicală; de fapt el pare să jubileze datorită ei. În eseurile sale de mai tirziu el își elaborează o poziție de respingere totală a „subiectivității privilegiate“ a prozei mai vechi. Adoptîndu-l pe Joyce ca punct de pornire spre deplina strălucire a noului roman, el reclamă o „subiectivitate absolută“ („echivalentă cu obiectivitatea absolută“), un „realism subiectiv absolut“ care să meargă dincolo de „realismul crud al subiectivității fără mediere sau distanță“ al lui Joyce realizînd în fine o convingere absolută că personajele acționează liber în timp ⁴³. Și conchide, după cum am văzut, cu o pledoarie pentru romane care nu mai sînt văzute ca „produse ale omului“ ci ca produse naturale, precum plantele și evenimentele.

În asemenea romane autorul nu trebuie să permită nici un fel de aluzie la lumea ordonată în care sălăşluieşte şi din care îşi aminteşte evenimentele; subînţelegerea oricărei orânduiri va distruge întotdeauna sentimentul de libertate reală al cititorului atunci când se confruntă cu absurditatea haosului. O ordine subînţeleasă era pînă la un punct scuzabilă în ficţiunea mai veche; scrisă într-o lume ordonată, ea era o ficţiune în care nici „autorul nici cititorul nu riscă nimic; nici o surpriză nu-i ameninţă; evenimentul aparţine trecutului; a fost catalogat şi înţeles“. În acea lume, tehnica narativă putea foarte bine presupune „punctul de vedere al absolutului, adică al ordinei“. Dar în lumea noastră unde adevăratul haos al lucrurilor a fost în cele din urmă perceput, devine tolerabilă doar acea tehnică care pare a lăsa personajelor libertatea veritabilă de a înfrunta acest haos (pp. 102—22).

Sartre conchide acuzîndu-l pe Mauriac de „păcatul tru-fiei“, păcat ce pare a consta, în formularea lui Sartre, în contestarea completei relativităţi a tuturor valorilor.

Asemeni majorităţii scriitorilor noştri, el a încercat să ignore faptul că teoria relativităţii se aplică integral universului ficţiunii, că nu mai există loc pentru un observator privilegiat într-un roman adevărat mai mult decît în universul lui Einstein, şi că nu mai este posibil să se realizeze un experiment într-un sistem ficţional spre a se determina dacă sistemul se află în mişcare sau în repaus mai mult decît se poate realiza acest lucru într-un sistem fizic. Dl. Mauriac şi-a acordat sieşi prioritate. Domnia sa a ales omniscienţa şi omnipotenţa divină. Romanele sînt însă scrise *de oameni pentru oameni*. În ochii lui Dumnezeu, care străpunge aparenţele şi răzbate dincolo de ele, nu există nici roman, nici artă, pentru că arta prosperă de pe urma aparenţelor. Dumnezeu nu este artist. Şi nici Dl. Mauriac p. 23.

Pentru adevăratul romancier, pe de altă parte, care se străduieşte să realizeze un realism complet, totul va fi aparenţă şi toate aparenţele vor fi, sau cel puţin vor părea, la

fel de valide. Astfel, *le réalisme brut de la subjectivité* necesită un realism temporal care îl leagă pe autor în mod absolut de durata evenimentelor așa cum sint ele trăite de personajele sale. El trebuie în mod pasiv să ne transmită fiecă detaliu, oricît de ne semnificativ, care reprezintă o parte reală a experienței. El trebuie să evite chiar și prescurtările normale ale dialogului. „Într-un roman trebuie sau să relatezi tot sau să taci din gură; mai presus de orice, nu trebuie să omiți sau să sari nimic“ (p. 20). Pe scurt, selectivitatea trebuie eliminată — sau trebuie pur și simplu eliminate numai semnalmamentele selecției? Sartre nu se pronunță foarte deslușit pe care din aceste două interpretări le revendică, dar recunoaște că prima „ridică probleme pe care nimeni nu le-a rezolvat pînă acuma, și care sînt, poate, parțial insolubile“⁴⁴.

În ciuda dificultăților sale practice recunoscute, această teorie elegantă este de necombătut, atîta vreme cît presupunem că ficțiunea trebuie să pară a nu fi fost scrisă. Cine emite însă într-adevăr un asemenea postulat? Întreaga noastră experiență de lectură în domeniul ficțiunii se bazează, după cum afirmă Jean-Louis Curtis în răspunsul său strălucitor dat lui Sartre⁴⁵, pe un contract tacit cu romancierul, un contract care îi acordă lui dreptul să știe despre ce scrie. Numai în urma acestui contract devine ficțiunea posibilă. A-l tăgădui ar însemna să distrugem nu numai toate romanele, ci și întreaga literatură, întrucît tot ceea ce este artă presupune alegerea artistului. „Distrugînd noțiunea de alegere se anihilează tocmai arta“.

În toate cazurile de lectură adecvată a operelor ficționale, continuă Curtis, cititorul recompune spontan într-o singură sinteză tot ceea ce romancierul prezintă: scenă, gest, comentariu dramatizat, judecată omniscientă. „Cînd Balzac îmi rage în urechi că Vautrain este un «colosse de ruse», cred acest lucru; Vautrain este un *colosse de ruse*. Contractual i-am acordat lui Balzac un credit aproape nelimitat“ (p. 173).

Pe scurt, odată ce m-am încredințat unui povestitor omniscient, nu mă mai simt înclinat — afară doar de cazul cînd mă aflu sub vraja regulilor moderne — să despart judecata povestitorului de lucrul sau de personajul judecat mai mult decît simt nevoia să pun sub semnul întrebării convențiile lui James odată ce am avansat serios într-unul din romanele

sale. El semnează o înțelegere cu mine ca eu să *nu* cunosc totul. El îmi reamintește din vreme că în acest caz particular, el nu poate să „se deplaseze îndărătul” situațiilor datorită convenției pe care a adoptat-o. Accept lucrul acesta, cu condiția ca el să slujească țeluri mai înalte pe care și eu să le pot accepta. Dar în nici într-un caz nu pretind că eu nu citesc un roman.

DISCRIMINÎND ÎNTRE TIPURILE DE REALISM

Postulind necesitatea ca romanul să mimeze realitatea atât James cât și Sartre s-ar bucura de adeziunea majorității romancierilor de la începuturile epicii ficționale. Postulind mai departe că un efect realist merită sacrificarea majorității de nu chiar a totalității celorlalte calități, ei s-ar bucura de adeziunea multor romancieri și critici din secolul nostru.

Virginia Woolf, bunăoară, a văzut romancierul ca încercînd să exprime realitatea evazivă a personajului, mai ales a felului în care personajul se reflectă în sensibilitate ⁴⁶. Judecata pe care o emite asupra lui Jane Austen este deosebit de interesantă întrucît ne dezvăluie cîtă importanță avea pentru ea viziunea romancierului asupra realității. Făcînd speculații privitor la modul în care s-ar fi putut dezvolta Jane Austen dacă ar fi trăit mai mult, Virginia Woolf afirmă: „Dar și-ar fi lărgit cercul cunoștințelor. Și-ar fi zdruncinat sentimentul de siguranță. Comedia ei ar fi avut de suferit“. Firește, întrucît comedia depinde de exagerările nerealiste de diferite tipuri! „Ea ar fi încredințat mai puțin ... dialogului și mai mult reflecției spre a ne mijloci o cunoaștere a personajelor sale“. Evident scopul ei, dacă ea s-ar fi maturizat, ar fi fost „să ne mijlocească o cunoaștere“ mai degrabă decît să ne ofere o comedie. „Acele minunate mici cuvîntări, care rezumă în cîteva minute de flecăreală, tot ceea ce avem nevoie să știm vreodată despre ... Amiralul Croft, acea metodă a tatonărilor stenografiate ce conține capitole de analiză și de psihologie, ar fi devenit prea primitivă pentru a adăposti tot ceea ce putea ea percepe acum din complexitatea naturii umane. Ar fi născocit o metodă, clară și elaborată ca întotdeauna, dar mai adîncă și mai sugestivă, spre a trans-

mite nu numai ceea ce spun oamenii, ci și ceea ce lasă neexprimat; nu numai ceea ce sînt ei, ci și ceea ce este viața". Pe scurt, „ea ar fi fost predecesoarea lui Henry James și a lui Proust" — sau, cum observă David Daiches, citind același pasaj, „a Virginiei Woolf" ⁴⁷.

În mod similar, Dorothy Richardson lua apărarea interminabilelor sale fluxuri ale conștiinței în temeiul funcționării lor ca rute spre „realitate"; metoda sa, afirma ea, exprima prima ei experiență de a lăsa „un străin sub forma realității contemplate" să „spună ce are de spus" ⁴⁸. Iar tînărul Joyce în cuvîntarea sa din 1899 ținută la The Literary and Historical Society, cu mult înainte de a da formă scrisă experimentelor sale cu mult mai antrenante în aceeași tehnică, argumenta că pe artist nu-l interesează nicidecum să-și facă opera religioasă, morală, frumoasă, sau ideală; el dorește numai să o facă validă în raport cu anumite legi fundamentale ⁴⁹. Robert Humphrey rezumă țelul tuturor scriitorilor ce se folosesc de tehnica fluxului conștiinței ca fiind efortul de a dezvălui „ființarea psihică a personajelor", o încercare de a „analiza natura umană", de a prezenta „personajul cu mai multă acurateță și mai realist" ⁵⁰. Pentru asemenea scriitori, susține Humphrey, modelele distinctive ale operelor individuale sînt stratageme de a da formă la ceea ce este într-adevăr inform. Inventarea unei structuri devine astfel un fel de retorică menită să sprijine iluzia, mai curînd decît vice versa. „Odată ce motivarea și acțiunea exterioară au fost înlocuite de ființarea și funcționarea psihică, ce mai rămîne să unifice opera ficțională? Ce urmează să ia locul intrigii convenționale?" Adevărata viață a minții „nu conține forme", dar opera trebuie să capete formă dacă autorul „trebuie să comunice". Și astfel autorul își inventează operele ca procedee succesive de a realiza „diferențiere și variație", „de a dobîndi lumini și umbre" (p. 88). O extraordinară răsturnare a tradiționalei probleme retorice!

Și așa am putea merge mai departe, întîlnind variațiuni superficiale, prin Gide și Proust și Mann, pînă la indiferent care romancier „serious" ar apărea în cîmpul vizual de la scrierea acestei fraze și pînă în dimineața publicării. Cum să ne croim oare drum prin masa de pretenții contradictorii pe care le vedem îngrămădite ciorchine aici în jurul termenului de

„realitate“? În absența studiului fundamental asupra tipurilor de realism, a cărui lipsă o resimțim atîta, vom dobîndi poate puțină claritate sortînd aceste programe în patru categorii.

Pe unii realiști îi interesează în cea mai mare măsură dacă *subiectul* onorează realitatea dinafara cărții. Pentru mulți din așa numiții naturaliști, nici un tablou nu putea fi real dacă nu ținea suficient cont de latura neplăcută a vieții. Altoră, ca lui Howells, le veni ideea evidentă că viața este „înt-adevăr“ adesea foarte plăcută, și că nici un tip de realism care trece cu vederea acest fapt nu este vrednic de acest nume. O astfel de concentrare asupra a ceea ce s-ar putea denumi realitatea socială nu emite pretenții interminabile asupra tehnicii sau formei; naturaliștii fără excepție n-au simțit nici o constrîngere în a nu intercala comentariile lor retorice ori de cîte ori au considerat necesar.

Dar cînd realitatea de reflectat începe să părăsească condițiile vizibile ale vieții și să se deplaseze în direcția Adevărului metafizic, nenumărate tehnici și cerințe formale devin pasibile de a fi implicate. Mulți în acest secol au cerut ca o operă să reflecte adecvat ambiguitățile condiției umane sau chiar ale universului însuși. Imputînd Papei lui Browning faptul că este „prea autoritar“, Robert Langbaum, de pildă, afirmă că „fără îndoială o critică reală adusă poemului *Inelul și Cartea* o constituie împrejurarea că binele și răul nu se întrepătrund suficient“. Un poem „care tratează diferite puncte de vedere față de aceeași întîmplare“ s-ar cuveni să o facă atît de imparțial încît să permită „judecății să se degaje și din ambiguitatea cea mai absolută“. Și care este scopul? „A face ca poezia să se nască din proză și spiritualitatea din lutul comun al lumii, a îndeplini cu alte cuvinte condițiile pentru realizarea convingerii intelectuale și morale moderne ... fapt care ar trebui să constituie, aș zice, ținta oricărei literaturi cu adevărat moderne“⁵¹. În îndeplinirea unor asemenea condiții riguroase, este greu de văzut cum un autor și-ar putea permite să uziteze de tehnici narative autoritare.

Alții au simțit că realitatea trebuie căutată într-o transcriere acurată a senzațiilor produse de suprafețe mai degrabă decît de o loialitate față de indiferent care privire generală asupra lucrurilor. Această poziție a fost împinsă pînă la

extreme aproape incredibile de către școala de „anti-romancier” din Franța, asupra unuia dintre reprezentanții căreia urmează îndată să mă opresc mai îndeaproape. Și în fine — omițind multe alte programe, economice, psihologice, politice — au existat multe discuții, precum cea a Virginiei Woolf, asupra relației cu desăvârșire corecte între realitatea prezentată de personajele din romane și realitatea modelelor lor în „viața reală”. În vreme ce aproape oricine va fi de acord cu Arnold Bennett că „nu poți pune într-o carte personajul în totalitatea lui”, opiniile diferă foarte mult cu privire la cât de departe trebuie mers spre a realiza aceasta ⁵².

Majoritatea scriitorilor care au încercat să-și facă subiectele reale au constatat mai devreme sau mai târziu, asemenea lui James și Sartre, că și ei se aflau în căutarea unei structuri sau forme realiste a evenimentelor și că și ei se luptau cu problema modalității de a face acea formă să pară o reflectare probabilă a formelor pe care le manifestă viața însăși. Unora li s-a părut nerealist să prezinte întâmplarea operind în lumea ficțională; pentru alții un lanț bine întocmit al cauzei și efectului este inacceptabil, întrucît hazardul joacă un rol atît de mare în viața reală. Unii au deplîns finalurile concludente sau punctele culminante avîntate, sau deschiderile expozitive clare și directe, întrucît ele nu sînt niciodată întîlnite în viață. Cele mai multe denigrări ale intrigii se bazează pe alegația că viața nu furnizează intrigi, iar literatura trebuie să se asemene vieții ⁵³.

Nu există probabil nici un motiv intrinsec potrivit căruia o structură realistă să necesite o formă particulară de *tehnică narativă* realistă — și ajungem astfel la al treilea tip de realism. O operă complet „deschisă în final” ar putea prea bine să se încheie cu revendicarea răsunătoare a unui autor omni-scient cum că lucrarea a fost lăsată în suspensie deoarece viața este astfel. Dar în practică majoritatea programelor ce reclamau o structură realistă au condus la reguli narrative. Pentru unii exista impresia că o poveste trebuie relatată așa cum ar putea fi povestită în viața reală, și astfel ei s-au alarmat descoperind, de pildă, că nu i-ar fi fost cu putință lui Marlowe al lui Conrad, să povestească în *Lord Jim*, tot ceea ce povestește în timpul avut la dispoziție. Pentru alții, așa cum am văzut, narațiunea realistă ascunde faptul că ea este cît

de cit narațiune, creind iluzia că evenimentele au loc fără intervenția autorului.

Atitudinile față de aceste trei variabile, subiect, structură, și tehnică, depind în cele din urmă de noțiunile de scop, de funcție sau de efect. Există o diferență radicală între cei care caută o anumită formă de realism ca scop în sine — incluzînd majoritatea tipurilor de realism discutate în acest capitol — și cei pentru care realismul este un mijloc în vederea atingerii altor țeluri. Scriitorii a căror efecte realiste sînt căutate numai pentru ceea ce ei consideră că sînt țeluri mai importante sînt la rîndu-le de două tipuri radical diferite. Pe de o parte, există autori explicit didactici, de la alegoriști asemenea lui Bunyan la propagandiști filozofici precum Sartre⁵⁴. Satiricii ca Swift și Voltaire, deși pot să se complacă în crearea unor anumite efecte realiste de dragul lor, vor sacrifica fără îndoială realismul ori de cîte ori scopurile lor satirice vor reclama sacrificiul. Pe de altă parte, mulți scriitori pur „mimetici“ sau obiectivi, scriitori pentru care alegația de didacticism ar fi descumpănitoare, de asemenea tratează realismul ca fiind subordonat și funcțional scopurilor lor speciale. Indiferent cît de mult le-ar place lui Fielding și lui Dickens, lui Trollope și lui Thackeray să vorbească despre pasiunea lor pentru adevărul naturii sau realității, ei sînt adesea dispuși, după cum s-au plîns unii critici moderni, să sacrifice realitatea lacrimilor sau rîsului.

O deosebire ce constituie o sursă mai serioasă de înecăcături o aflăm, totuși, printre aceia care ar cădea de acord că realismul este prin el însuși un țel suficient. Pe de o parte, există scriitori precum James, care caută o iluzie intensă a realității, ca efect ce trebuie realizat în cititor prin indiferent ce subiecte, tehnici, și structuri realiste născocite. După cum am văzut, James este cît se poate de tranșant cînd afirmă că acest efect este mai important decît oricare din mijloacele particulare care l-ar putea servi. Prin contrast, există mulți care ar transforma cutare sau cutare subiect, tehnică sau structură într-un ideal independent, care să fie urmărit din considerente cu totul aparte de acelea avute pentru cititori sau pentru realizarea efectelor. Rezultă două tipuri radical diferite de literatură, și două tipuri la fel de diferite de critică, care sînt adesea considerate a fi identice.

Să vedem ce i s-a întâmplat lui James când a încăput pe miinile jamesienilor. Întrucît James urmărea să creeze cititorului o iluzie intensă, nu avea importanță pentru el dacă structura vizibilă a operei era „avariată” prin prezența unor indicii evidente că lucrarea fusese scrisă de o ființă omenească. Atîta vreme cît era clar că această ființă omenească nu poate modifica faptele povestirii ca să convină scopurilor sale, ea nici nu putea măcar să facă în deplină libertate considerații asupra povestirii și metodelor. „Dl. Longdon”, citim în *Vîrsta ingrată*, „privi pe nobila doamnă ... drept în față, și cine ar putea spune că ea a intuit sau nu din expresia lui că ...” Și iarăși, „Întrucît Dl. Van însuși n-ar fi putut să exprime la vreo dată ulterioară nici unui prieten interesat efectul aparte produs asupra sa de tonul acestor cuvinte, cronicarul său se prevalează de acest fapt spre a nu pretinde o cunoaștere mai amplă — spre a se limita dimpotrivă la simpla afirmație că ele făcură să apară pe obrazul Dlui. Van o împurpurare abia vizibilă”. Orice s-ar putea spune despre aceste repudieri ale „maiestății îmbrobodite a posturii auctoriale iresponsabile”, ele evident nu sînt menite să elibereze cartea de toate semnalmentele descendenței ei. „Dacă ar trebui în clipa aceasta”, ne spune relatatorul *Bostonienilor* (1886), „să realizăm o privire pătrunzătoare spre Dna. Burrage (libertate pe care nu ne-am hazardat încă să ne-o asumăm), am bănuiala că am descoperi ...” Și peste o altă clipă ne spune: „Dna. Burrage — și fiindcă tot am început să privim în mintea ei putem continua procesul — nu intenționase să ...” Desigur, această uluitoare aluzie la convențiile riguroase provine de la un James destul de „timpuriu”. Dar opera sa mai tirzie abundă în genul de lucruri pe care le-am văzut în *Vîrsta ingrată*. „Dacă ar trebui să pătrundem în tot ceea ce preocupa pe prietenul nostru”, ne spune „cronicarul” *Ambasadorilor*, „ar trebui să ne ascuțim pana”. Și chiar și în ultimul său roman, rămas neterminat, *Sentimentul trecutului*, aluzii la limitările artificiale stau îngrămădite pe pagina lui James ⁵⁵.

Pentru criticul care presupune că James a urmărit să obțină o suprafață curățată de toate urmele autorului, considerînd aerul relatării impersonale ca scop în sine, asemenea intervenții sînt în mod evident carențe, și-i vine ușor unui

astfel de critic să citeze împotriva lui James propriile precepte ale maestrului, codificate și potențate citeva diviziuni mai sus. Un critic de ultimă oră contrastează practica lui James în *Ambasadorii* cu descrierea lui Lubbock privind această practică, și natural descoperă o serie întreagă de „derogări și alterări“. Chiar acele „intervenții“ despre care James însuși vorbește în Prefața sa pot fi citate împotriva-i drept mărturii ale „inconsecvenței“ sale în urmărirea „luptei de a-și stăpîni arta propriului meșteșug în ceea ce el a considerat a fi cea mai izbutită operă a sa“. Acolo unde James citase schimbarea punctului de vedere drept mărturie a faptului că intensitatea efectului este mai importantă decît oricare regulă ce stipulează necesitatea de a dramatiza, jamesianul nu se poate reține să conchidă altfel decît prin „pare firesc că James să nu-și recunoască frecvențele sale abateri nu numai de la punctul de vedere al lui Strether ci și de la relatarea obiectivă“, lăsînd să se înțeleagă că noi îl putem scuza pe „James, bătrînul Intrus“ întrucît el „se situa încă atît de aproape de convențiile romanului din secolul al nouăsprezecelea încît nu s-a putut niciodată sustrage pe de-a-ntregul metodelor și manierelor lor stingheritoare“⁵⁶.

Faptul de a-și fi umbrît adesea remarcabilele lor izbînzi se datorează așadar incapacității profeților realismului de a gîndi limpede asupra țelurilor și mijloacelor. A face din naturalețea tehnicii un scop în sine a fost, poate, din primul moment o țintă imposibil de atins. Oricîtă verosimilitudine ar avea o operă literară ea viază întotdeauna în limitele unei artificiozități mai largi; fiecă operă care reușește este naturală — și artificială — în felul ei. Este ușor pentru noi acum să vedem ceea ce nu era atît de clar la începutul secolului: că indiferent de faptul dacă un romancier se ascunde în spatele unui singur relatator sau observator, în spatele multiplelor puncte de vedere din *Ulise* sau din *Pe patul de moarte*, sau îndărătul suprafețelor obiective ale *Virstei ingrate* sau ale romanului lui Compton-Burnett, *Părinți și copii*, vocea autorului nu este niciodată într-adevăr redusă la tăcere. Ea este, de fapt, unul din motivele pentru care citim romane (vezi cap. VII), și nu ne simțim niciodată deranjați de ea în afară de cazul în care autorul face prea mare caz de propria sa naturalețe superioară.

ORDONAREA INTENSITĂȚILOR

Altă consecință a încurcării Țelurilor cu mijloacele este incapacitatea de a recunoaște că nu se poate concepe ca o calitate, oricât de dezirabilă să se potrivească în egală măsură la toate compartimentele operei. Chiar și cel mai înalt platou este mai puțin interesant decît un munte, și constituie o aberație din partea criticii să discute astfel de parcă romancierul care izbutește cel mai bine ar fi acela la care fiecare rînd este la fel de viu și de intens ca toate celelalte.

Dacă un romancier ar putea dobîndi o atare intensitate uniformă a indiferent cărei calități i se pare lui mai importantă, se va fi așteptînd el oare ca cititorul să se cațere singur pînă la altitudinea necesară aprecierii acelei prime fraze elevate? Romancierului care vede misiunea sa rezidînd parțial în ordonarea intensităților, cu fiecare pisc și fiecare vilcea așezate unde trebuie, nu i se pun probleme teoretice aici; singura sa problemă este să-și învețe meșteșugul. Dispus să lucreze cu multe și diferite forme de intensitate, el poate, asemenea lui Henry James, să-și manevreze punctele culminante recunoscînd faptul că nu toate momentele pot fi tratate ca atare. Imediatetea fizică, de pildă, căutată de unii romancieri moderni ca și cînd ar fi întotdeauna o virtute, este o armă care poate distruge ușor o operă dacă este folosită fără discernămint. În *Frații Karamazov* percepem multe momente de durere și plăcere fizică, dar Dostoievski știa cînd trebuie să se rețină. Trebuie să simțim zdrelirea degetului Lizei cît mai tare cu putință, și o simțim. „Liza trase ivărul de la ușa, viri degetul în deschizătură și trînti ușa cu toată puterea, prinzîndu-și-l acolo. Zece secunde mai tîrziu, eliberîndu-și degetul, se îndreptă ușor spre jîlțul ei, se așeză Țeapănă în el și-și privi cu luare aminte degetul înegrit și sîngele care-i mustea de sub unghie. Ii tremurau buzele pe cînd își repeta într-una: «Sînt o nenorocită, o nenorocită, o nenorocită, o nenorocită»“. Dar cînd ajungem la agonia lui Karamazov și a lui Smerdiakov nu mai simțim nimic. Ce i-am spune lui Dostoievski dacă el ar fi redat cu deplină însuflețire durerea din Țeasta lui Grigori cînd Dimitri îl lovește cu pisălogul? Din fericire el nu ne transmite aproape nimic în afară de senzațiile și reacțiile lui Dimitri, așa încît crima acestuia

este menținută în ceea ce, pentru această povestire, reprezintă perspectiva adecvată.

Exact același control este necesar în utilizarea intimității psihice puternice. Pare oare ceva mai searbăd acum ca „intensitățile” unora din acele experimente timpurii în tehnica fluxului conștiinței? „Zbor ... Visez ... Am adormit ... Vi ... Vise ... Zbo ... Sfirșitul”. Așa trece în neființă biata *Fräulein Else* a lui Schnitzler, cu mult înainte în 1923. Dar ea nu este cu adevărat moartă, moartă așa cum Falstaff e mort după descrierea jupinesei Quickly sau cum e mort Don Quijote:

Moartea veni în cele din urmă pentru Don Quijote, după ce a primit sfînta cuminecătură și încă odată, cu multe argumente puternice, și-a exprimat oroarea față de cărțile cavalerești. Notarul care era de față observă că nu citise în nici una din acele cărți despre vreun cavaler rătăcitor dîndu-și sufletul în propriul său pat atît de liniștit și într-un chip atît de creștinesc. Și astfel, în mijlocul lacrimilor și jeluirilor celor de față, își dădu el duhul; adică, muri. Dîndu-și seama că prietenul lor nu mai era, ajutorul de preot îi ceru notarului să fie martor faptului că Alonso Quijano cel Bun, îndeobște cunoscut ca Don Quijote, era mort într-adevăr, acest lucru fiind necesar pentru ca vreun alt autor în afară de Cid Hamete Benengeli să nu poată avea prilejul de a-l reînvia în mod fals și de a serie nesfîrșitele istorisiri ale aventurilor sale ⁵⁷.

Chiar și această ultimă notă hazlie, cea mai străveche aluzie că la urma urmelor nu citim decît o carte, nu contestă realitatea morții cît încearcă să procure însăși senzația ei, ceea ce nu s-ar fi dobîndit dacă s-ar fi încercat pătrunderea în conștiința lui Don Quijote. Eroarea lui Schnitzler în *Fräulein Else* nu constă, desigur, în faptul de a fi intrat în mintea personajului ci de a fi pătruns acolo într-un moment inoportun și într-un scop nepotrivit ⁵⁸.

Vom fi atenți, firește, să nu subestimăm realizările tehnice ale autorilor moderni întrucît ei au creat grade de intensitate psihică și fizică care ar fi stîrnit invidia multor autori din trecut. Ori de cîte ori o asemenea intensitate este potri-

vită efectului preconizat pentru întreaga operă, noile procedee se pot dovedi utile (cap. X, mai jos). Ele pot chiar fi menținute de-a lungul unei opere întregi, ocolind mijlocirea unei minți interpretative, dacă lucrarea este scurtă și dacă emoțiile și ideile tratate sînt simple. Autorul care, asemenea lui Alain Robbe-Grillet, dorește ca noi să simțim și să percepem pînă în cele mai mici detalii gelozia ucigătoare, poate acum realiza acest lucru cu o intensitate aproape insuportabilă. Limitîndu-ne pur și simplu la senzațiile și gîndurile soțului, aflat în descompunere, din *Gelozie*, Robbe-Grillet ne poate face să trăim o concentrație a senzației imposibil de atins în vreun alt mod ⁵⁹. El a adăugat, de fapt, un nou condiment în vederea atingerii acestui țel; nedescrîind niciodată persoana, acțiunile, sau gîndurile soțului, ci pur și simplu lăsîndu-ne să deducem realitatea sa din ceea ce este lăsat nespus, el ne încuie, ca să zicem așa, în camera de luat vederi într-o măsură mai mare decît în oricare operă ficțională anterioară.

Tot ce mai rămîne este o pată mare și neagră contrastînd cu suprafața prăfuită a ogrăzii. Este picătura de ulei care s-a prelins din motor, mereu în același loc.

E ușor să faci să dispară această pată, mulțumită ochiurilor din sticla grosieră a ferestrei [prin care soțul, am dedus noi, privește]: suprafața înegrită trebuie adusă doar în proximitatea unuia din ochiurile geamului, prin încercări succesive.

Pata începe să crească, una din margini bulbucîndu-se și formînd o protuberanță rotunjită, mai mare în sine decît obiectul inițial. Dar cîteva fracțiuni de centimetru mai încolo, această bulbucătură se transformă într-o serie de minuscule semilune concentrice care se micșorează pînă cînd ajung doar niște linii, în timp, ce cealaltă margine a petei se chircește, lăsînd în urmă un apendice în formă de lujer care se bulbucă la rîndu-i timp de o secundă; apoi brusc totul dispăre.

În spatele sticlei, acum, în unghiul determinat de cadrul vertical central și de rama orizontală, se află numai culoarea grej a pietrișului prăfos care constituie suprafața ogrăzii.

Pe peretele opus, centipedul se află la locul său, în pata sa semnalizatoare, drept în mijlocul panoului.

În *Gelozie* un asemenea detaliu, iterativ și aparent lipsit de semnificație, este pus să transporte o mare încărcătură emotivă, pentru că noi ne-am cufundat din ce în ce mai adânc în conștiința torturată care produce observațiile netulburate. Dar *Gelozia* nu are nici 35000 de cuvinte — cu ceva peste o treime mai lungă ca ultimul monolog interior al lui Molly Bloom. Putem rezista fără medierea nimănui, unor senzații sau emoții neprelucrate rațional timp de o sută cinci zeci de pagini scurte. Dar nu este un simplu accident că *Gelozie* este o carte atât de scurtă. Efectul unui asemenea roman este acela al unui monolog dramatic extins, o expresie intensă a unei calități a minții sau a sufletului, în mod deliberat nejuducată, în mod deliberat neplasată, izolată de restul experienței umane. Este așadar înrudită în mai mică măsură cu formele tradiționale de ficțiune decât cu poezia lirică.⁶⁰

Ar fi curată absurditate să se pretindă că pasiunea pentru realism care a produs asemenea experimente a fost nejustificată. Nici o teorie care a contribuit la stimularea prozei beletristice valoroase nu trebuie discreditată cu ușurință; oricât de unilaterală ar putea să pară. Mai mult decât atât, interesul pentru realism nu este o „teorie” și nici măcar o combinație de teorii care să poată fi proclamată adevărată sau falsă; este expresia a ceea ce oamenii la un moment dat au prețuit cel mai mult, și ca atare nu poate fi atacat sau apărat cu argumente de ordin rațional. Se poate arăta, cred, că a avut uneori consecințe dăunătoare în minile unor dogmatici, dar putem fi siguri pe deplin că oricare doctrină exclusivistă am încerca să i-o substituim ar fi tot atât de periculoasă.

Din fericire, alternativa la realismul dogmatic nu este antirealismul dogmatic. Există multe alte trasee pe care le putem urma; indiferent de cel pe care îl alegem, reușita noastră va depinde de păstrarea vie în amintire a sfatului cu care Robert Louis Stevenson l-a prevenit la un moment

dat pe James: ceea ce face „izbînda unei cărți“, în următoarea poate deveni neavenit sau anost ⁶¹.

Odată ce luăm acest antidogmatism în serios, ne trezim cu un noian de întrebări ce iau locul „unicului lucru necesar“. Nu doar „cum poate un autor să realizeze intensitatea dramatică?“ Ci mai degrabă, „cum poate un autor să fie sigur că momentele sale dramatice cele mai importante vor fi mai degrabă intensificate decît umbrite de elementele înconjurătoare?“ ⁶² „Cum poate autorul să asigure cea mai puternică ironie dramatică, nu întotdeauna, în toate operele, dar ori de cîte ori ironia dramatică este dezirabilă?“ „Cum poate un autor să mențină suspense-ul — acea frumusețe demodată și mult invecțată — cînd, asemeni majorității autorilor, el ține cu adevărat ca cititorii să-i parcurgă cărțile pînă la capăt?“ ⁶³ „Cum poate el împiedica o interpretare sentimentală a personajului X sau o interpretare ostilă a lui Y?“ „Cum poate el să se asigure că atunci cînd cutare personaj minte, cititorul nu se va lăsa tras pe sfoară, sau că atunci cînd va fi nevoie, că se va lăsa *într-adevăr*?“ Răspunsurile la aceste întrebări și la numeroase altele similare nu vor conduce în mod necesar la reîncăunarea comentariului, și cu atît mai puțin la restaurarea oricărui gen de comentariu. Dar ele pot constitui un început în efortul de a înțelege retorica operei ficționale.

În acest moment, în mijlocul veacului al douăzecilea, putem vedea, în definitiv, cît de ușor este să scrii o povestire care se povestește de la sine, eliberată de toate intervențiile auctoriale, prezentată prin mijlocirea unei tratări consecutive a punctului de vedere. Chiar și scriitorii netaleantați pot fi învățați să respecte această a patra „unitate“. Dar mai știm la această oră că folosind procedeul ei nu au învățat totuși să scrie romane bune. Dacă se limitează numai la atîta, ei vor și cum să scrie proză care să arate modernă — mai degrabă poate „modernă timpurie“ decît tardivă, dar oricum modernă. Ceea ce mai au încă de învățat, dacă cunosc numai acest lucru, este arta alegerii a ceea ce trebuie complet dramatizat și a ceea ce trebuie prescurtat, ceea ce trebuie rezumat și ceea ce trebuie intensificat. Și asemenea oricărei arte, aceasta nu poate fi deprinsă urmînd niște reguli abstracte.

NOTE

¹ Cel mai ușor accesibile în ediția lui R. P. Blackmur, *The Art of the Novel* (New York, 1947). Pentru unele anticipări ale accentului pus de James pe narațiunea dramatică, impersonală, vezi lucrarea lui Richard Stang, *The Theory of the Novel in England, 1850—1870* (New York, 1959).

² *Art of the Novel*, p. 46.

³ Scrisoare către Mrs. Humphry Ward, 25 iulie 1899, *Letters*, ed. Percy Lubbock (London, 1920), I, 332—36.

⁴ „The Art of Fiction“, publicat pentru prima oară în 1888, retipărit frecvent. Citatele noastre provin din volumul *Henry James: Selected Fiction*, ed. Leon Edel (Everyman ed., 1953), p. 591.

⁵ Vezi utilul tablou sinoptic al lui Blackmur din Introducerea sa la *The Art of the Novel*.

⁶ *The Twentieth-Century Novel; Studies in Technique* (New York, 1932), p. 468.

⁷ *The Method of Henry James* (2d ed.; Philadelphia, 1954), p. 99.

⁸ *The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad* (London, 1930), pp. 121, 122, 137—38. Vezi și p. 77 și *passim*.

⁹ Kobold Knight, *A Guide to Fiction-writing* (London, 1936), p. 91.

¹⁰ Caroline Gordon and Allan Tate, *The House of Fiction* (New York, 1950), p. 280.

¹¹ Edd Winfield Parks, „Trollope and the Defense of Exegesis“, *Nineteenth-Century Fiction*, VII (March, 1953), 265—71.

¹² Irma Z. Sherwood, „The Novelists as Commentators“, în *The Age of Johnson: Essays Presented to Chauncey Brewster Tinker* (New Haven, Conn., 1949, pp. 113—25).

¹³ Harvey C. Webster, *Introduction to the Mayor of Casterbridge* (New York, 1948), p. VI.

¹⁴ Aș putea umple o cărticică numai cu pasaje de acest gen. Vezi *Bibliografia*, Secț. II, A.

¹⁵ „Techniques of Fiction“, *Sewanee Review*, LII (1944), 210—25; de asemenea în *On the Limits of Poetry* (New York, 1948), pp. 143—44, 145.

¹⁶ Denis de Rougemont, „Religion and the Mission of the Artist“, în *Spiritual Problems in Contemporary Literature*, ed. Stanley Romaine Hopper (New York, 1952; Harper Torchbook ed., 1957), p. 179. Generalizarea prin asimilare cu „muzica“ provine, desigur, din Pater & Co.; cea cu „poezia“ din Faulkner, Tate, și mulți alții; cea cu „faptele“

din Mary McCarthy, „The Fact in Fiction“, *Partisan Review*, XXVIII (Summer, 1960), 440.

¹⁷ *Dezumanizarea artei*.

¹⁸ Op. cit., pp. 138—39.

¹⁹ *How To Read a Novel* (New York, 1957), pp. 24—25.

²⁰ Ibid., pp. 10, 222—24. Pentru pledoarii în favoarea „romanului de idei“, vezi Lionel Trilling, „Art and Fortune“, *The Liberal Imagination* (New York, 1950) și Melvin Seiden, „Characters and Ideas: The Modern Novel“, *The Nation*, CLXXXVIII (April 25, 1959), 387—92.

²¹ *The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction* (New York, 1959), p. 9. Abordarea lui Lewis nu constituie în nici într-un caz un exemplu atât de flagrant al acestor primejdii ca multe alte exemple pe care le-am putea invoca.

²² Vezi Elder Olson, „The Argument of Longinus on the Sublime“, în *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane (Chicago, 1952), pp. 232—59, în special pp. 235—36. O dezbateră interesantă asupra lui Longin în termenii interesului modern pentru un „limbaj“ poetic universal mai curind decît pentru structuri distinctive sau tipuri literare este eseul lui Allen Tate, „Longinus and the «New Criticism»“, în *The Man of Letters in the Modern World* (New York, 1955), în special pp. 175—92. „Longin este pe deplin pregătit să pună degetul pe problema structurii, și implicit să ne spună că structura nu se află conținută în «tipul», sau genul formal, un corpus viabil de convenții speciale, așa cum ne oferă poemul liric, oda, sau poemul epic, ci există în limba poemului“ (p. 184).

²³ „Instrucție și distracție“, „Instrucția“ îl determină să facă o vagă apologie moralității din opera sa, în al patrulea paragraf de la sfîrșit.

²⁴ John Dryden, „An Essay of Dramatic Poesy“.

²⁵ „Notes on Love's Labour's Lost“, *Essays and Lectures on Shakespeare* (Everyman ed., 1906), pp. 42, 45.

²⁶ Vezi Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), mai ales cap. V, secț. II. Pentru efectele criticii asupra pierderii distincțiilor dintre tipurile literare, vezi *Introducerea* lui R. S. Crane la *Critics and Criticism*, p. 14. Critica mai veche, subliniază Crane altundeva, a mediat între „poezia universală“ și „poemele individuale“ prin referirile la „diferitele genuri poetice recunoscute“. Criticii moderni sînt în special interesați de „acele distincții cuprinzătoare ale calității poetice ce pot fi identificate prin mînuirea cuvintelor și subiectelor de către poet indiferent de «forme» particulare pe care le asumă compoziția sa“

(*The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*), Toronto, 1953, pp. 95—96.

²⁷ *The Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, pp. 302—14. Clasificarea operelor ficționale de către Frye în patru tipuri, romanul, „romance“, confesiunea și anatomia, cu cele șase combinații posibile pe care în mod logic le generează acestea patru, ne recheamă în minte faptul că „un mare autor de «romance» trebuie să fie analizat în funcție de convențiile pe care și le-a ales“. Din nefericire cele zece tipuri ale lui Frye sint de puțin ajutor ca bază a aprecierilor asupra tehnicii, întrucît ele ne oferă grupuri de opere care încă sint prea mari și prea eterogene ca să poată fi minuite, grupuri ce se disting unul de celălalt mai puțin în baza unei inducții ce pornește de la efectele lor comune, cît în temeiul unei clasificări deductive a materialelor reprezentate (de ex., „Deosebirea esențială dintre roman și «romance» rezidă în concepția diferită de caracterizare a personajelor“). Prin aceasta însă nu negăm subtilitatea și eficacitatea clasificării lui Frye pentru obiectivele sale speciale.

²⁸ *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur (New York, 1947), p. 228. Toate referirile ulterioare la numărul paginilor vor avea în vedere fără alte specificații această ediție a prefețelor lui James.

²⁹ *The English Novel*, pp. 89—90. Pentru o excelentă privire de ansamblu asupra îndemnurilor de a face realism din critica imediat anterioară lui James, vezi Richard Stang, *The Theory of the Novel in England, 1850—1870* (New York, 1959) ch. IV.

³⁰ „Techniques“, *Southern Review*, I (July, 1935), 33.

³¹ James Weber Linn and Houghton Wells Taylor, *A Foreword to Fiction* (New York, 1935), p. 33.

³² Vezi, spre exemplu Bernard DeVoto, *The World of Fiction* (New York, 1950), pp. 157—225: „... există un criteriu absolut. Dacă un cititor lasă un roman neisprăvit, cel mai înalt tribunal a pronunțat un verdict împotriva căruia nu se poate face apel. ... El își va continua lectura atîta vreme cît rămîne interesat, ceea ce va să zică atîta timp cît crede[că] ce se întîmplă pe pagină [este un eveniment real] ...“ (p. 157).

³³ Ian Watt, *The Rise of the Novel* (Berkeley, Calif., 1957).

³⁴ Vezi Abrams, *The Mirror and the Lamp*, mai ales pp. 136, 138, pentru prezentarea cîtorva intensități prețuite în perioada romantică.

³⁵ „Charles de Bernard and Gustave Flaubert“, *French Poets and Novelists* (London, 1884), p. 201. Eseul este indispensabil pentru înțelegerea realismului propriu lui James.

³⁶ „Trebuie să-i recunoaștem artistului dreptul de a dispune de subiectul său, ideea sa, *donnée*-ul său: critica noastră se apleacă numai

asupra a ceea ce el face din ele“ („The Art of Fiction“, p. 559). Criticii au văzut uneori în aceasta acordarea aceluiași cote valorice tuturor subiectelor. Dar James nu uită niciodată că „există grade de merit între subiecte“ (*The Art of the Novel*, p. 309). Numai criticului, nu și artistului, îi tăgăduiește dreptul de a decide. Însă atunci când se ocupă de Flaubert, James pare să ia în discuție subiectul însuși.

³⁷ Pentru o dezbatere utilă asupra strădaniilor lui James de a nu dezavantaja nici arta nici viața, vezi René Wellek, „Henry James's Literary Theory and Criticism“, *American Literature*, XXX (November 1958), 293—321, mai ales, p. 298—306.

³⁸ *The Notebooks of Henry James*, ed. F. O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock (New York, 1947). Indicele excelent al acestei ediții face de prisos aici orice trimitere la pagină. Cu excepția unor specificări exprese, deci, paginile citate vor continua să se refere la prefețele din *The Art of the Novel*.

³⁹ A. W. von Schlegel, „Shakespeare“, din Prelegerea XXIII, în volumul *Lectures on Dramatic Art and Literature*, citat reprodus după versiunea engleză a lui John Black (1815) și A. J. W. Morrison (1846) p. 370. Reeditate în *Criticism, The Major Texts*, de W. J. Bate (New York, 1952), p. 420. S-a scris prea puțin în critică despre recunoașterea incompatibilităților diferitelor efecte. Vezi în această ordine de idei E. E. Stoll: „Efectul tragic cel mai intens și o strictă probabilitate psihologică sînt în mod curent incompatibile; ... și întrucît efectul cel mai intens este țelul și finalitatea acestei arte ca de altfel a oricăreia, ce nespun de bine ar fi dacă am adopta sincer și cinstit o convenție, o simplificare sau scurtătură, pentru a-l asigura!“ (*Shakespeare and Other Masters*, Cambridge, Mass., 1940; p. 329). Vezi și nota 6 la cap. VI de mai jos, precum și Robert Langbaum, *The Poetry of Experience* (London, 1957).

⁴⁰ „The Novels of George Eliot“, *Atlantic Monthly*, October, 1866, p. 485.

⁴¹ Vezi Abrams, *op. cit.*, pp. 241—49.

⁴² „François Mauriac and Freedom“, în vol. *Literary and Philosophical Essays*, citat reprodus după versiunea engleză semnată de Anette Michelson (London, 1955), p. 16. Publicat inițial ca recenzie la romanul lui Mauriac *La fin de la nuit* în *Nouvelle Revue Française* (februarie, 1939). Există indicii recente (ianuarie, 1961) că Sartre, asemenea multora dintre tovarășii săi, s-ar afla într-un proces de revizuire a noțiunilor care stau la baza acestor teorii. Dar chiar dacă se va adeveri acest

lucru, nu va fi afectată utilitatea sa aci, ca exemplu reprezentativ extrem.

⁴³ *What Is Literature?*, în versiunea engleză semnată de Bernard Fretchman (London, 1950), pp. 228—29

⁴⁴ *Ibid.*, n. 11, p. 229. „Nu este posibil și nici nu este de dorit să se limiteze toate romanele la povestea unei singure zile. ... A dedica o carte unui răstimp de douăzeci și patru de ore mai degrabă decît unei ore sau unei ore mai degrabă decît unui minut, presupune intervenția autorului și a unei alegeri transcendente. Va fi necesar deci să se mascheze această alegere prin procedee pur estetice ... mințind pentru a respecta adevărul“. Un exemplu destul de amuzant l-a furnizat un film britanic realizat în 1959 (Omul de la etaj) care a încercat să urmeze în litera lor principiile lui Sartre privitoare la realismul total, înfățișînd o acțiune care durează optzeci și opt de minute, filmul însuși durînd optzeci și opt de minute, o ilustrare a exacerbarii respectării cu sfințenie a principiilor. Cronicarii s-au dovedit din cale afară de nerecunoscători față de „realismul durativ absolut“.

⁴⁵ „Sartre et le roman“, *Haute École* (Paris, 1950), p. 181.

⁴⁶ Vezi discuția ei asupra modului în care diferă metodele de atingere a acestui țel: cele folosite de „georgieni“ printre care se numără pe sine, pe Forster, pe Lawrence, pe Joyce, pe Eliot — de cele uzitate de „edwardieni“, Bennett, Galsworthy, și Wells („Mr. Bennett and Mrs. Brown“, eseu apărut în *The Hogarth Essays*, volum editat de Leonard și Virginia Woolf [Garden City, N.Y., 1928], p. 3—29; de asemenea „Modern Fiction“, în volumul *The Common Reader* London, 1925; New York, 1953, p. 154—55).

⁴⁷ *The Common Reader*, p. 148—49. *Virginia Woolf* (Norfolk, Conn., 1942), p. 38.

⁴⁸ *Pilgrimage* (New York, 1938), I, 10.

⁴⁹ Richard Ellmann, *James Joyce* (New York, 1959), p. 74. Vezi mottourile la acest capitol.

⁵⁰ *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley, Calif., 1954, p. 6, 7.

⁵¹ *The Poetry of Experience*, p. 135.

⁵² Sursele pentru aceste dispute în legătură cu subiectul sînt atît de numeroase că orice formă de citare succintă ar crea o imagine falsă. Cititorul care nu cunoaște *loci classici* are un bun punct de pornire în lucrarea lui Miriam Allott, *Novelists on the Novel* (New York, 1959), p. 275—307.

⁵³ Allott, „Plot and Story“, *ibid.*, p. 241—51. Vezi cap. V, p. 120 și urm.

⁵⁴ Vezi Sartre, „Ce este scrisul?“ și „De ce se scrie?“, în *Ce este literatura?*

⁵⁵ Vezi, de exemplu, p. 272 a ediției londoneze din 1917.

⁵⁶ John E. Tilford, Jr., „James the Old Intruder“, *Modern Fiction Studies*, IV (Summer, 1958), 157—64. Date suplimentare asupra agravării procesului pot fi obținute făcând o comparație între lucrarea mai veche a lui Joseph Warren Beach asupra lui James cu noua sa Prefață scrisă pentru acea lucrare trei zeci de ani mai târziu (*The Method of Henry James*, p. LXXXVI-LXXXI, 60-61), Flaubert a fost supus aceluiași tratament; este ușor să demonstrezi că el violează standardele impersonalității, pe care nu a căutat niciodată să le urmeze.

⁵⁷ Citat reproduș după versiunea engleză datorată lui Putnam.

⁵⁸ Cred că nu mai este nevoie să spun că nu consider întotdeauna moartea drept un moment impropriu pentru redarea mișcărilor intime ale psihicului. Povestirea lui Katherine Anne Porter „The Jilting of Granny Weatherall“ reprezintă o măiestrită prezentare „interioară“ a ultimelor momente ale eroinei. Rezistând tentației de a fi *ad litteram* și realistă în raport cu limbajul eroinei, și adunând laolaltă în ultimele gânduri toate firele temei „înșelării speranțelor de iubire“, ea izbutește o moarte foarte mișcătoare: „Pentru a doua oară nu se văzu nici un semn. Din nou nici un mire și nici un preot în casă. Ea nu-și putea aminti de nici o altă supărare, pentru că această durere le ștergea pe toate celelalte. O, nu, nu există nimic mai crud ca acest lucru — n-am să pot ierta niciodată. Ea se întinse și suflând adânc stinse lumina“.

⁵⁹ *La Jalousie* (Paris, 1957), trad. de Richard Howard: *Jealousy* New York, 1959).

⁶⁰ Vezi Vivian Mercier, „Arrival of the Anti-Novel“, *Commonweal*, LXX (May 8, 1959), 149—51.

⁶¹ „A Humble Remonstrance“, *Memories and Portraits* (London, 1887), p. 286. Eseul a fost retipărit de mai multe ori, dar nu este chiar așa de cunoscut ca „The Art of Fiction“, al lui James pe care urmarea să-l extindă și să-l corecteze.

⁶² „... cînd anume să dramatizeze și cînd să nareze, constituie problema romancierului“ (George Meredith în *Westminster Review*, LXVII April, 1857, 616, citat după Stang, *Theory of the Novel*, p. 105).

⁶³ N-aș dori să mi se ceară dovezi, dar am bănuiala că mulți în afara lui Yeats au elogiat *Ulise* ca fiind o operă genială fără să fi fost suficient de interesați ca măcar să-l isprăvească (vezi Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 545).

III

REGULI GENERALE, II: „TOȚI AUTORII AR TREBUI SĂ FIE OBIECTIVI“

„Personajele unui romancier trebuie să fie alături de el atunci cînd se duce la culcare și cînd se trezește din vis. El trebuie să învețe să să le urască și să le iubească“. — TROLLOPE

„Cu cît simți un lucru mai puțin, cu atît ai mai multe șanse să-l exprimi așa cum este în realitate“. — FLAUBERT

„Un prozator în extaz... nu poate fi moderat, temperat sau succint... El nu se poate detașa ... În silajul unui lucru atît de mare și devorant cum e fericirea, el în mod necesar trădează plăcerea mult mai neînsemnată dar, pentru un scriitor, întotdeauna destul de aleasă, de a apărea tronînd pe pagină, senin și indiferent“. — Naratorul în povestirea lui J. D. Salinger, „Seymour: O prezentare“.

„Dl. de Maupassant este remarcabil de obiectiv și de impersonal, dar ar ajunge prea departe dacă ar trebui să nutrească convingerea că a reușit să se sustragă propriilor sale cărți. Se vorbește despre el cu emfază, chiar și numai pentru a ni se spune cît de lesne... și-a descoperit dînsul această impersonalitate“. — HENRY JAMES

„Firește, îți exprimi de fapt vederile prin intermediul lui Maury; dar ai fi cu totul altul dacă ți le-ai afirma în mod deliberat ca propriile tale vederi“. — MAXWELL PERKINS, într-o scrisoare adresată lui F. Scott Fitzgerald.

UN AL DOILEA TIP de criteriu general, comun multora dintre fondatorii romanului modern, se referă la starea de spirit sau sufletească a autorului. Un număr surprinzător de mare de scriitori, chiar și dintre aceia care și-au considerat propriul scris drept „auto-expresie“, au căutat să se elibereze într-un fel de tirania subiectivității, făcându-se ecoul cerinței goetheene ca „fiece efort sănătos... să fie îndreptat dinspre lumea interioară către cea exterioară“¹. Din timp în timp alții s-au ridicat să apere alinierea, angajarea, implicarea. Dar, cel puțin pînă foarte de curînd, principala cerință a acestui secol a fost îndreptată spre obținerea unui anumit gen de obiectivitate.

Asemenea tuturor termenilor de acest fel, totuși, obiectivitatea înseamnă multe lucruri. Subiacent termenului și numărului mare de sinonime ale sale — impersonalitate, detașare, dezinteresare, neutralitate etc. — distingem cel puțin trei calități separate: neutralitate, imparțialitate și impasibilitate.

NEUTRALITATEA ȘI „ALTER EGO-UL AUCTORIAL“

Obiectivitatea la un autor poate însemna mai întîi, o atitudine de neutralitate față de toate valorile, o încercare de a relata toate lucrurile, bune sau rele. Asemenea multor entuziasme literare, în domeniul romanului pasiunea pentru neutralitate a fost importată din alte arte relativ tîrziu. În 1818 Keats făcea genul de afirmație pe care romancierii aveau să o îmbrățișeze numai odată cu Flaubert. „Caracterul poetic... nu are caracter... Trăiește în exuberanță, fie ea dezgustătoare sau înălțătoare, înaripată sau josnică, înzestrată sau dezmoștenită, meschină sau generoasă. Se desfată în aceeași măsură concepîndu-l pe Iago ca și pe Imo-

gen. Ceea ce șochează pe înțeleptul plin de virtute îl încintă pe Poetul cameleonic. Apetitul pentru partea întunecată a lucrurilor nu e mai dăunător decît înclinația manifestată pentru partea lor luminoasă; pentru că atît una cît și cealaltă duc la speculație“². Trei decenii mai tîrziu Flaubert recomanda o neutralitate similară romancierului care aspira să devină poet. Pentru el modelul îl reprezenta atitudinea omului de știință. „Odată ce am cheltuit suficient de mult timp“, afirmă el, „tratînd sufletul omenesc cu imparțialitatea pe care o demonstrează fizicianul studiind materia, vom fi făcut un uriaș pas înainte“³. Arta trebuie să atingă „folosindu-se de o metodă necruțătoare, precizia științelor fizice“⁴.

Nu cred că mai e cazul să arăt că nici un autor nu poate atinge vreodată acest gen de obiectivitate. Cei mai mulți dintre noi ar renunța astăzi, asemenea lui Sartre, la analogia cu știința chiar dacă recunoaștem că știința este obiectivă în acest sens. Cu atît mai mult cu cît știm cu toții că o lectură atentă a indiferent cărei declarații în favoarea neutralității artistului va dezvălui o angajare, există întotdeauna o valoare mai profundă în raport cu care neutralitatea este considerată a fi bună. De pildă Cehov începe suficient de curajos apărarea neutralității, dar nu poate scrie trei propoziții fără să-și dezvăluie simpatiiile. „Mă tem de cei care caută tendința printre rînduri, și care sînt hotărîți să mă considere fie liberal fie conservator. Nu sînt nici liberal, nici conservator, nici nu sînt un adept al progresului treptat, nu sînt nici călugăr, nici indiferentist. Mi-ar plăcea să fiu un artist liber și nimic mai mult. ...N-am nici o preferință nici pentru jandarmi, nici pentru măcelari, nici pentru savanți, nici pentru scriitori, nici pentru tînăra generație. Mărcile comerciale și etichetele le consider o superstiție“⁵. Dacă libertatea și arta sînt bune, cum rămîne cu superstiția? Curînd el se angajează în repudierea fățișă a pledoariei pentru „indiferență“ de la care pornise. „Pentru mine cel mai sfînt dintre cele sfînte este trupul omenesc, sănătatea, inteligența, talentul, inspirația, iubirea, și cea mai absolută libertate — libertatea de sub imperiul violenței și al minciunii, indiferent sub ce formă ar apărea acestea“ (p. 63). Veșnic, întruna, el își

trădează în acest mod adeziunea cea mai pătimasă față de ceea ce adesea denuște obiectivitate.

Artistul nu trebuie să fie judecătorul personajelor sale și al convorbirilor lor, ci numai un martor imparțial. Odată am auzit fără să vreau o discuție dezlinată între doi ruși, despre pesimism; nu s-a ajuns la nici o rezolvare, — dar misiunea mea e să relatez conversația exact cum am auzit-o, și să las juriul, adică cititorii, s-o evalueze. Unica mea treabă este talentul, cu alte cuvinte capacitatea... de a ilumina personajele și de a le vorbi limba (pp. 58—59).

A „ilumina“, însă potrivit căror lumini? „Un scriitor trebuie să fie la fel de obiectiv ca un chimist; trebuie să abandoneze modalitatea subiectivă; trebuie să știe că mormanele de gunoi joacă un rol respectabil într-un peisaj, și că pasiunile nocive sînt tot atît de inerente vieții ca și cele binefăcătoare“ (pp. 275—76). Cu trecerea timpului ne-am deprins să examinăm asemenea declarații astfel: este oare bine să fim fideli față de ceea ce este „inerent“? Este oare bine să includem chiar toate porțiunile „peisajului“? Și dacă da, de ce? Potrivit cărei scări de valori? Repudierea unei scări valorice presupune în mod necesar existența alteia.

Refuzul de a discuta despre neutralitatea auctorială din simplul motiv al acestei elementare și firești confuzii dintre neutralitatea față de *unele* valori și neutralitatea față de *toate* ar reprezenta, totuși, o eroare gravă. Purificat de excese polemice, atacul asupra subiectivității pare să se sprijine pe o sumă de intuiții importante.

Spre a izbuti în scrierea unor anumite tipuri de lucrări, unii romancieri găsesc cu cale să repudieze toate cauzele intelectuale sau politice. Cehov nu se vrea, ca artist, nici liberal nici conservator. Flaubert, scriind în 1853, susține că însuși artistul care recunoaște cerința de a fi un „gînditor triplu“, însuși artistul care recunoaște nevoia de idei în masă, „trebuie să nu aibă nici religie, nici patrie, nici convingeri sociale“⁶.

Spre deosebire de cerința pentru o neutralitate totală, această cerință nu va fi niciodată respinsă, și nu va avea de suferit de pe urma deplasărilor de accent în teoria literară sau în moda filozofică. Asemenea cerinței diametral opuse a lui Sartre, și a altor existențialiști, ca artistul să fie în mod plenar *engagé*, validitatea sa depinde de genul de roman pe care îl scrie autorul. Unii artiști mari s-au dedicat cauzelor timpului lor, alții nu. Unele opere par a fi afectate de încărcătura lor partizană (multe din lucrările lui Sartre însuși, de pildă, în ciuda absenței comentariului auctorial) iar altele par a fi capabile să absoarbă o mare cantitate de dăruire (*Divina Comedie*, *Patru Cvartete*, *Călătoriile lui Gulliver*, *Întineric la Amiază*, *Piinea și Vinul*). Se pot găsi întotdeauna exemple care să demonstreze oricare din aspectele cazului; dar criteriul de verificare se pune în alți termeni dacă finalitățile specifice ale artistului îi dau posibilitatea să realizeze ceva în baza orientării sale, și nu dacă pur și simplu această orientare există sau nu.

Fiecare se pronunță împotriva prejudecăților tuturor celorlalți și în favoarea propriei sale angajări în direcția adevărului. Nouă, tuturor, ne-ar place ca romancierul să acționeze la nivelul propriei noastre pasiuni pentru adevăr și dreptate, pasiune care, prin definiție, nu este cîtuși de puțin parțială. Argumentul în favoarea neutralității este astfel folositor numai în măsura în care îl avertizează pe romancier că el are numai rareori posibilitatea să-și toarne în lucrare prejudecățile sale neprelucrate. Cu cît are un acces mai profund spre permanențe, cu atît mai probabilă va fi cîștigarea co-operării cititorului competent. În timp ce scrie, autorul trebuie să fie asemenea cititorului ideal, descris de Hume în „Etalonul gustului“, care, pentru a reduce deformările produse de prejudecăți, se consideră pe sine ca „omul în general“ și uită, pe cît este cu putință, de „ființa sa individuală“ și de „împrejurările sale particulare“.

A prezenta astfel lucrurile echivalează cu a minimaliza importanța individualității auctoriale. În timp ce scrie, autorul nu crează pur și simplu un „om în general“ ideal și impersonal, ci o versiune îmbunătățită a „sinelui propriu“ care este deosebită de cea a autorilor implicați așa cum îi întîlnim în operele altor scriitori. Într-adevăr pentru unii

romancierii actul scrisului părea să-i descopere pe ei lor înșile, creindu-i în același timp. După cum afirmă Jessamyn West, uneori „numai prin scrierea povestirii romancierul poate descoperi — nu povestirea sa — ci pe scriitorul ei, scribul oficial, dacă ne putem exprima astfel, al acelei narațiuni”⁷. Dacă denumim acest autor implicat „scrib oficial”, sau dacă adoptăm termenul recent resuscitat de către Kathleen Tillotson — „alter ego”-ul auctorial —⁸ este clar că imaginea pe care o obține cititorul în legătură cu această prezență reprezintă unul dintre cele mai importante efecte ale autorului. Indiferent cât de impersonal ar încerca el să fie, cititorul său va construi inevitabil o imagine a scribului oficial care scrie în acest mod — și desigur că scribul oficial nu va fi niciodată neutru față de toate valorile. Reacțiile noastre față de diferitele sale atașamente, secrete sau fățișe, ne vor ajuta să ne determinăm poziția față de operă. Rolul cititorului în această relație trebuie să-l rezervăm pentru discuția din cap. V. Problema care ne preocupă în momentul de față este aceea a relației complicate dintre așa-numitul autor real și diferitele versiuni oficiale ale sale.

Spunem diferite versiuni, căci indiferent cât de sincer ar încerca să fie un autor, diferitele sale opere vor implica diferite versiuni, diferite combinații ideale de norme. La fel cum scrisorile personale ale cuiva implică versiuni diferite ale personalității sale, depinzând de caracterul modificat al relațiilor cu fiecare corespondent și cu scopul fiecărei scrisori, tot astfel scriitorul, când pornește la drum, adoptă un aer diferit în raport cu nevoile operelor particulare.

Aceste diferențe sînt extrem de pregnante atunci cînd alter ego-ul capătă un rol fățiș, elocvent, în povestire. Cînd comentează, Fielding furnizează dovezi explicite cu privire la un proces modificabil de la operă la operă; nici o unică versiune a lui Fielding nu transpare din lectura satirei *Jonathan Wild* a celor două mari „poeme eroi-comice în proză” *Joseph Andrews* și *Tom Jones*, și a celui hibrid buclucaș *Amelia*. Există multe asemănări între ele, desigur; toți autorii implicați pun preț pe bunăvoință și pe generozitate; toți deplîng brutalitatea parvenitismului. În aceste privințe și în multe altele ei nu se pot deosebi de cei mai mulți autori implicați ai majorității operelor însemnate scrise pînă la

începutul secolului nostru. Dar cînd descindem de la acest nivel de generalitate spre a privi la ordonarea particulară a valorilor din fiecare roman, descoperim o mare varietate. Autorul lui *Jonathan Wild* este de la sine înțeles extrem de preocupat de treburile publice și de ambiția neînstrunită a „oamenilor mari” ce parvin la putere în această lume. Dacă am avea numai acest roman al lui Fielding, am deduce că în viața sa reală el era mult mai unilateral implicat în rolul său de magistrat și de reformator al moravurilor publice decît ne-o sugerează autorul implicat al lui *Joseph Andrews* și *Tom Jones* — ca să nu mai vorbim de *Shamela* (ce am deduce în legătură cu Fielding dacă n-ar fi scris alt nimic decît *Shamela* !). Pe de altă parte autorul care ne dă binețe pe întîia pagină a *Ameliei* n-are nimic din acel aer de șagă combinat cu nepăsare aristocratică, pe care îl întîlnim de la început în *Joseph Andrews* și în *Tom Jones*. Să presupunem că Fielding n-ar fi scris altceva decît *Amelia*, saturată, așa cum este, de genul de comentariu pe care îl întîlnim la început:

Diferitele accidente care s-au abătut asupra unui cuplu foarte respectabil după dobîndirea statutului matrimonial vor face obiectul povestirii care urmează. Nefericirile prin care le-a fost dat să treacă au fost, unele din ele, atît de intense, și incidentele care le-au dat naștere atît de extraordinare, încît păreau să reclame nu numai răutatea cea mai atroce, ci și cea mai fertilă inventivitate pe care superstiția le-a atribuit vreodată Fortunei: deși dacă o asemenea făptură a avut vreo legătură cu cazul de față, sau, dacă într-adevăr o asemenea făptură există în univers, este o chestiune pe care eu n-am nici cea mai mică pretenție s-o determin în sens afirmativ.

Am putea vreodată să-l detectăm aici pe acel Fielding din lucrările anterioare? Deși autorul *Ameliei* se mai complăce încă ocazional în glume și ironii, aerul său general de solemnitate sentențioasă este în strictă concordanță cu efectele foarte speciale ale lucrării ca totalitate. Imaginea noastră despre el se construiește, desigur, numai parțial prin comentariul explicit al autorului; ea se desprinde chiar în mai mare măsură din felul de povestire pe care el alege să o

istorisească. Dar comentariul ne explicitează o relație care este prezentă în toate categoriile de ficțiune, chiar dacă ea poate fi trecută cu vederea în ficțiunea fără comentariu.

E straniu că nu avem termeni nici pentru acest „alter ego” creat nici pentru relația noastră cu el. Nici unul din termenii noștri pentru diferitele aspecte ale naratorului nu este pe deplin acurat. „Persona”, „mască”, și „narator” sînt uneori utilizați, dar cel mai adesea ei se referă la vorbitorul din lucrare care este la urma urmei doar unul din elementele create de autorul implicat și care poate fi separat de el prin ironii transparente. Prin „narator” se înțelege în general „eul” lucrării, dar „eul” este rareori, ca să nu spunem niciodată, identic cu imaginea implicată a artistului.

„Tema”, „înțelesul”, „semnificația simbolică”, „teologia”, sau chiar „ontologia” — toate acestea au fost folosite spre a descrie normele pe care cititorul trebuie să le perceapă în fiecare operă dacă are de gînd să și-o însușească în mod adevărat. Asemenea termeni sînt utili pentru anumite scopuri dar ei pot induce în eroare întrucît aproape inevitabil ajung să pară cauze finale ale operei. Deși efortul de modă veche de a găsi tema sau morala a fost repudiat în general, cercetarea în stil nou de a revela „semnificația” pe care o „comunică” sau pe care o „simbolizează” opera poate duce la același tip de eroare interpretativă. Este adevărat că ambele tipuri de căutări, oricît de stîngaci realizate, exprimă o nevoie fundamentală: nevoia cititorului de a ști unde se află și cum se raportează la lumea valorilor — adică de a ști unde dorește să-l situeze autorul. Dar majoritatea operelor care merită să fie citite au atît de multe „teme” posibile, atît de mulți analogi mitologici, metaforici sau simbolici, încît a-l afla pe unul din ei, și a-l proclama ca rațiune de a fi a operei, echivalează cu a realiza în cel mai bun caz o foarte mică parte a misiunii critice. Percepem prezența autorului implicat nu numai din semnificațiile decantabile ci și din conținutul moral și emoțional al fiecărui crîmpei din acțiunea și suferința tuturor personajelor. Această percepere se compune, pe scurt, din însușirea integrală a unui întreg artistic. Această formă totală exprimă valoarea centrală căreia *acest* autor implicat i se dedică, indiferent de partida căreia îi aparține creatorul său în viața reală.

Mai sînt uneori folosiți alți trei termeni spre a denumi grupul central de norme și de alegeri cărora le dau denumirea de autor implicat. „Stilul“ este uneori folosit în sens larg pentru a desemna ceea ce ne oferă un sens, de la cuvînt la cuvînt și de la rînd la rînd, pe care autorul îl vede mai în profunzime și îl cîntărește mai judicios decît personajele sale prezentate. Dar deși stilul reprezintă una din principalele noastre surse de intuire a normelor autorului, prin faptul că vehiculează conotații atît de puternice privind zonele pur verbale, cuvîntul *stil* exclude percepțiile noastre cu privire la iscusința autorului în alegerea personajului, episodului, scenei și ideii. „Tonul“ în mod similar este folosit cu referire la evaluarea implicită pe care autorul reușește să o transmită îndărătul prezentării sale explicite⁸, dar aproape inevitabil termenul sugerează din nou ceva limitat la sfera pur verbală; unele aspecte ale autorului implicat pot fi deduse din variațiile tonale, dar calitățile sale majore vor depinde de asemenea de faptele palpabile ale acțiunii și personajelor din povestirea ce se istorisește.

În mod similar, „tehnica“ a fost uneori extinsă pentru a include toate semnele perceptibile ale măiestriei autorului. Dacă toată lumea ar folosi termenul de „tehnică“ așa cum îl utilizează Mark Schorer¹⁰, acoperind cu ajutorul lui aproape întregul evantai de alegeri la care a recurs autorul, atunci acesta ar putea servi de minune țelurilor noastre. Dar accepțiunea sa este cu mult mai îngustă, și în consecință nu prezintă interes. Ne va satisface doar un termen care să fie tot atît de cuprinzător ca opera însăși dar să-și mențină totuși capacitatea de a atrage atenția asupra acelei opere ca produs al unei persoane ce a operat alegeri și evaluări, mai degrabă decît ca lucru în sine. „Autorul implicat“ alege, conștient sau nu, ceea ce noi citim; îl deducem ca fiind o versiune ideală, literară, a omului real; el este suma propriilor sale alegeri.

Numai făcînd distincția între autor și imaginea sa implicată putem evita discuțiile irelevante și neconcludente asupra unor calități precum „sinceritatea“ sau „seriozitatea“ auctorială. Deoarece Ford Madox Ford îi socotește pe Fiel-
ding, pe Defoe și pe Thackeray drept autorii nemediați ai romanelor lor, el trebuie să încheie prin a-i califica drept

nesinceri, întrucît există toate motivele să credem că ei sînt aceia care scriu „pasajele de aspirații virtuose care nu sînt în nici într-un fel aspirațiile lor proprii“ ¹¹. După toate probabilitățile el se sprijină pe dovezi exterioare privind absența unor aspirații virtuose în cazul lui Fielding. Dar noi dispunem numai de operă ca mărturie pentru singurul gen de sinceritate care ne privește: se află oare autorul implicat în armonie cu sine — adică, se află celelalte alegeri ale sale în armonie cu personajul narator explicit? Dacă un narator, care prin fiecare semn demn de încredere ne este prezentat drept purtătorul de cuvînt creditabil al autorului, profesează credința în valori care nu-și găsesc niciodată actualizarea în structură ca întreg, atunci putem vorbi de o operă nesinceră. O operă mare fundamentează „sinceritatea“ autorului său implicat, indiferent de grosolănia cu care omul-autor poate trăda în alte forme de conduită valorile întru-chipate în operă. Din cîte putem noi afla, nu este exclus ca singurele momente sincere ale vieții sale să fi fost trăite în actul scrierii romanului.

Mai mult chiar, în această distincție dintre autor și autorul implicat descoperim o poziție mediană între irelevanța tehnică a discuției despre obiectivitatea artistului și eroarea nocivă de a pretinde că un autor poate permite intervenții directe ale propriilor sale probleme sau dorințe imediate. Marii apărători ai obiectivității lucrau asupra unui material important și erau pe deplin conștienți de aceasta. Flaubert are dreptate cînd afirmă că Shakespeare nu se bagă oricum în operele sale. Nu sîntem niciodată sîcîiți cu problemele sale personale nedigerate. Flaubert are de asemenea dreptate cînd o dojenește pe Louise Colet pentru scrierea „La Servante“, un atac personal la adresa lui Musset, în care patima distruge valoarea estetică a poemului (9—10 ianuarie 1854). Și are cu siguranță dreptate cînd îl silește pe eroul versiunii de tinerețe al *Educației sentimentale* (1845) să aleagă între simpla declarație confesivă și opera de artă cu adevărat transpusă.

Dar are el oare dreptate cînd pretinde că nu știm ce iubea și ce detesta Shakespeare? ¹² S-ar putea — dacă prin asta înțelegem doar că pe baza pieselor nu putem spune cu ușurință dacă omul — Shakespeare prefera blondele sau

brunele sau dacă îi simpatiza pe bastarzi, pe evrei sau pe mauri. Dar afirmația este categoric eronată dacă vrea să spună că autorul implicat al pieselor shakespeariene este neutru față de toate valorile. Noi știm ce anume a iubit sau a detestat *acest* Shakespeare; este greu de conceput cum ar fi putut altminteri să-și scrie cît de cît piesele dacă ar fi refuzat să se pronunțe răspicat asupra a cel puțin unul sau două din cele șapte păcate capitale. Revin în capitolul V la chestiunea convingerilor în literatură și încerc să înregistrez acolo cîteva din valorile față de care Shakespeare se simte evident și tranșant angajat. În marea lor majoritate ele nu sînt valori personale și capricioase, Shakespeare nefiind prin urmare în chip definitoriu subiectiv. Dar ele constituie fără îndoială violări ale adevăratei neutralități; Shakespeare-ul implicat este pe deplin angajat în viață, și nu-și ascunde reprobarea sa față de cei egoiști, nătărăi sau cruzi.

Și chiar dacă toate acestea ar fi contestate, cu greu putem vedea de ce trebuie să existe o legătură necesară între neutralitatea și absența comentariului. Un autor poate folosi prea bine comentariul spre a-l avertiza pe cititor împotriva judecății. Dar dacă am dreptate cînd afirm că neutralitatea nu este cu puțință, chiar și comentariul cel mai apropiat de neutralitate va dezvălui un oarecare gen de angajare.

Trăia cîndva la Berlin, în Germania, un om pe nume Albinus. Era bogat, respectabil, fericit; într-o zi și-a abandonat soția de dragul unei amante tinere; iubi; nu fu iubit la rîndu-i; și viața i se isprăvi dezastuos.

Aceasta-i toată povestea și am fi putut să ne oprim aici de n-ar exista profit și plăcere în istorisirea în sine; și deși există suficient spațiu pe lespede a unui mormînt pentru a cuprinde, încinsă într-un chenar de mușchi, versiunea prescurtată a vieții unui om, amănuntele sînt întotdeauna binevenite ¹³.

Este posibil ca Nabokov să fi epurat vocea naratorului său de toate atașamentele în afară de unul singur, dar acel „unul singur“ este a-tot-puternic: el crede în interesul iro-

nic — și după cum reiese mai târziu — în tragismul autodistrugerii implacabile a unui om. Menținând același ton detașat, autorul nostru se poate interpune ori de câte ori o dorește fără ca prin aceasta să ne tulbure convingerea că el face tot ce e omeneste cu putință să rămână obiectiv. Descriindu-și păcătosul, el îl poate califica atît drept un „om periculos“ cît și „un foarte bun artist, într-adevăr“ fără ca astfel să diminueze încrederea noastră în spiritul său larg. Dar el nu este neutru față de toate valorile, și nici nu pretinde acest lucru.

IMPARȚIALITATEA ȘI ACCENTUL „INECHITABIL“

Obiectivitatea auctorială a însemnat uneori de asemenea o atitudine de imparțialitate față de personaje. Mare parte din cele scrise despre obiectivitate de către Flaubert și Cehov constituie de fapt un apel adresat artistului, să nu măsluiască zarurile, să nu ia pe nedrept partea personajelor sau să le nedreptățească. Cehov îi scrie unui prieten: „Nu îndrăznesc să-ți cer să-l iubești pe ginecolog și pe profesor, dar îndrăznesc să-ți reamintesc de dreptate, care pentru un scriitor obiectiv este mai prețioasă decît aerul pe care îl respiră.“ (*Scrisori asupra nuvelei*, p. 78). Uneori această imparțialitate este făcută să sune precum dragostea, mila sau toleranța universală: „Nimeni nu-i de vină, și dacă s-ar putea descoperi vina, aceasta este treaba sanitarilor și nu a artistului. ...Ea [personajul dumitale] poate acționa după cum dorește, dar autorul trebuie să fie înțelegător la maximum“ (pp. 81, 82). Într-adevăr, cele mai multe dintre lucrările ficționale moderne au fost scrise pornindu-se de la premiza, prin ea însăși o angajare axiologică fundamentală, că a înțelege totul înseamnă a ierta totul. Dar această premisă este foarte diferită de neutralitatea descrisă în prima secțiune. Scriitorilor care izbutesc să-i facă pe cititorii lor să-și amine judecata nu le este indiferent dacă această judecată trebuie suspendată sau nu. După cum a afirmat H. W. Leggett cu aproape trei decenii în urmă, într-o scurtă lucrare devenită clasică asupra rolului a ceea ce el denumeste „codul“ autorului și cititorului, romanul modern adesea prezintă cititorului ocazii de a „observa și de a se abține să emită o jude-

cată... și cel puțin în parte satisfacția cititorului se datorează conștiinței pe care o capătă asupra propriei sale largimi de vederi“¹⁵.

În practică, nici unui autor nu-i reușește vreodată să creeze o operă în care să poată demonstra o imparțialitate totală, fie că este vorba de un dispreț suveran, precum cel al lui Flaubert în *Bouvard și Pécuchet* unde încearcă să „atace totul“, fie de o iertare nediscriminată. Flaubert a putut scrie o sumă de lucruri de parcă le-ar fi atribuit și lui Shakespeare și grecilor un gen de imparțialitate care pe aceștia i-ar fi înmărmurit de uimire. „Magnificul William nu ia partea nici unuia“, și a refuzat să „declame împotriva cametei“ în *Neguțătorul din Veneția*¹⁵. Dar Shakespeare nu pretinde niciodată ca Goneril și Regan să fie puse pe aceeași treaptă cu Cordelia în fața justiției, cu toate că sînt judecate potrivit aceluiași criteriu. Iar în *Neguțătorul din Veneția* este atît de departe de imparțialitate încît poate fi pe drept cuvînt acuzat că folosește un criteriu dublu în dauna lui Shylock, cel puțin în a doua jumătate a piesei. Evident, el nu acționează potrivit unei noțiuni abstracte, indiferent care ar fi aceasta, privind tratamentul imparțial al tuturor personajelor. În mod similar, dramaturgii greci n-au pretins niciodată că nu fac nici un fel de distincție între oameni precum Oedip sau Oreste pe de o parte, și nătărăi și netrebnici pe de alta. Deși ei nu și-au conceput lucrările în termeni de „alb-negru“, așa cum pretind curent cei care atacă melodrama, nici nu au redus meritul și demnitatea umană la înțețosarea cenușie.

Chiar și printre personajele de valoare egală din punct de vedere moral, intelectual sau estetic, toți autorii manifestă inevitabil preferințe. Nu se poate realiza un accent egal asupra tuturor, fără a ține cont de ceea ce crede autorul în legătură cu dezirabilitatea imparțialității. *Hamlet* nu este drept cu Claudius. Indiferent cît de tare se străduiește G. Wilson Knight să ne convingă că l-am judecat greșit pe Claudius¹⁶, și oricît de dispuși am fi noi în a recunoaște că povestea lui Claudius, potențial vorbind, este tot atît de interesantă ca cea a lui Hamlet, *aceasta* este povestea lui Hamlet și ca atare nu poate face dreptate regelui. Othello nu este drept față de Cassio; Regele Lear nu este drept față

de Ducele de Cornwall; Madame Bovary este necinstită față de aproape toată lumea cu excepția Emmei; și în *Portret al artistului în tinerețe* sînt în mod fățiș calomniați toți cu excepția lui Stephen.

Dar cine se sinchisește? Romancierul care se decide să povestească această poveste nu poate în același timp să povestească *acea* poveste; concentrînd interesul, simpatia, sau afecțiunea noastră asupra unui anume personaj, el în mod inevitabil exclude interesului, simpatiei sau afecțiunii noastre un oarecare alt personaj. Și în această privință, ca în atitea altele, arta imită viața; la fel cum în viața reală sînt în mod inevitabil nedrept cu fiecare, exceptînd propria persoană, sau în cel mai bun caz, cu excepția celor mai apropiați și dragi, tot așa în literatură o imparțialitate desăvîrșită este imposibilă. Este oare *Ulise* drept cu burghezii irlandezi care mișună în jurul lui Bloom, Stephen și Molly? Mulțumim cerului că nu.

Nu este însă mai puțin adevărat că unele opere sînt viciate de impresia că autorul și-a cîntărit personajele cu greutatea măsliute. Dar această impresie nu depinde de modul în care autorul își judecă explicit sau nu personajele, ci dacă judecata pe care el o emite pare justificabilă în lumina faptelor dramatizate. O ilustrație clară ne este furnizată de *Amantul doamnei Chatterley*. Lawrence poate vorbi cu aceeași patimă ca oricare altcineva despre pericolele parțialității: „Moralitatea într-un roman este întruchiparea instabilității șubrede a echilibrului. Atunci cînd romancierul apasă talerul cu degetul, ca să încline balanța spre propria sa predilecție, iată imoralitatea.

Romanul modern tinde să devină din ce în ce mai imoral, pe măsură ce romancierul tinde să apese din ce în ce mai mult talerul cu degetul: fie de partea dragostei, a iubirii pure: fie de partea «libertății» licențioase»¹⁷. Ceea ce detestă, ne-o repetă el într-una este romanul care devine pur și simplu un „tratată”. Deși mai mult decît mulți alții el este conștient că fiecare roman presupune „o teorie a ființării, o metafizică”, el cere „metafizicii să se subordoneze țelului artistic dincolo de scopul conștient al artistului”¹⁸.

Deși criticii *Amantului doamnei Chatterley* par să nu fi căzut de acord asupra prea multor chestiuni, ei par să fie de unanim acord în a recunoaște că în această operă Lawrence

a apăsător într-adevăr cu strășnicie talerul ce conține viziunea sa profetică asupra acelei iubiri ce nu este nici „iubire pură“ nici „libertate licențioasă“, ci o iubire care ne poate mîntui de forțele destructive ale civilizației. Criticii care îi aprobă poziția laudă cartea — dar în termeni care învederează limpede demascarea curajoasă a adevărului din paginile ei. Criticii care găsesc această teză exagerată sau falsă pot recunoaște talentul lui Lawrence dar acuză în același timp injustițiile pe care le comite autorul în apărarea îndrăgostiților săi. Și unii și ceilalți par a se ocupa însă de carte în termenii tezei expuse ¹⁹. Chiar și criticii care simt, împreună cu Mark Schorer, că Lawrence a izbutit să facă să coincidă „din punct de vedere formal“ „predicatorul“ și „poetul“ nu pot discuta cartea fără să-și cheltuiască mai toată energia în chestiunea predicilor ²⁰.

Chestiunea imparțialității lui Lawrence pare, și faptul nu este lipsit complet de semnificație, independentă de alegerea operată de el în sfera mijloacelor tehnice. Căci dacă noi acceptăm sau nu viziunea lui Lawrence privitor la o nouă mîntuire, decizia noastră nu se bazează pe faptul că el uzitează de cutare sau cutare formă de predică auctorială; obiecțiile împotriva înclinației lui Lawrence s-au concentrat adesea asupra portretizării lui Mellors, brigadierul silvic, decît asupra faptului că permite folosirea comentariului auctorial de diferite faturi. Cînd Mellors expune pe larg credința sa că „totul s-ar reglementa de la sine dacă bărbații ar planta din toată inima, iar femeile ar întîmpina aceasta tot din toată inima“ (cap. XIV), este foarte posibil ca panaceul să ne izbească fie ca inadecvat pînă la rizibil fie ca un portret inspirat al „mîndrei lumi noi ce va să vie“, și totuși în alegerea noastră nu ne va fi de mare ajutor să punem întrebarea dacă aceste convingeri sînt expuse sau nu într-o formă dramatizată. Acei dintre noi care resping această latură a cărții o fac în baza faptului că ceea ce spune Mellors presupune o versiune a lui D. H. Lawrence pe care noi nu o putem admira; există un decalaj iremediabil între mîntuirea oferită de autorul implicat și propriile noastre vederi ²¹.

Obiecția noastră se resfrînge deci asupra aceluia Lawrence implicat în dramă, și nu în mod necesar asupra lui Lawrence așa cum ne este el dat în comentariu. Mica dizertație din capitolul nouă asupra puterilor și limitelor ficțiunii, pe care

un critic a deplins-o ca dovadă a „instabilității controlului punctelor de vedere“²², într-adevăr îl expune pe Lawrence într-o lumină foarte favorabilă. Întrucît noi recunoaştem validitatea atacului autorului asupra romanului convențional care apelează exclusiv la viciile publicului, romanul care este umilitor deoarece glorifică cele mai corupte sentimente sub masca „purității“, recunoaştem autorului superioritatea efortului său de a folosi romanul pentru a „dezvălui cele mai secrete aspecte ale vieții“. Integritatea funciară a lui Lawrence pare să fie mai presus de orice îndoială după un asemenea pasaj — cel puțin pînă nu ne întîlnim iarăși cu o tiradă interminabilă a lui Mellors.

Pe scurt, indiferent cîtă parțialitate există în această carte, ea se află în chiar miezul romanului; atîta vreme cît Lawrence este hotărît să damneze pe toți aceia care nu-l urmează pe Mellors, este lipsită de sens truda pentru evidențierea unei imparțialități superficiale. Dacă isprăvim cartea cu un sentiment de jenă față de pledoaria sa insistentă, dacă citim discuția pseudo-biblică a lui Mellors despre „pacea ce se naște din copulație“ și despre „Pentacostalul, despicata flacăra dintre mine și tine“, mai mult cu regrete decît cu convingere, faptul se datorează în ultimă instanță imposibilității vreunei tehnici literare de a ni-l ascunde pe mărunțul autor, încîlcit și bombastic, implicat în prea multe evenimente ale cărții. Nici chiar amintirea a atît de diferitului autor implicat în romanele mai izbutite — ca *Femei îndrăgostite* de pildă — nu mai poate salva porțiunile slabe ale cărții în discuție.

IMPASIBILITATEA

Obiectivitatea auctorială poate însemna în fine ceea ce Flaubert a denumit *impassibilité*, un simțămînt de detașare sau de despățimire față de personajele și evenimentele proprii povestiri. Deși Flaubert n-a subliniat în mod tranșant această distincție, calitatea se deosebește de neutralitatea judecății asupra valorilor; faptul că un autor se poate simți angajat față de una sau alta dintre valori nu îl obligă neapărat să se simtă alături sau împotriva vreunuia din personajele

sale. Concomitent se deosebește net de imparțialitate, întrucît artistul poate simți acut ură, iubire sau milă pentru toate personajele sale în mod imparțial. Se pare că există o veritabilă diferență temperamentală printre autori în ceea ce privește cantitatea detașării de acest tip față de care se simt compatibili ²³ — ceva în genul diferenței între acei actori care „își simt” rolurile și actorii care, ca eroina din *Teatrul* lui Somerset Maugham, descoperă că de îndată ce se transpun într-un rol capacitatea de a-l juca cu eficiență este distrusă. Trollope în *Autobiografie* se descrie rătăcind prin păduri de unul singur, plîngînd nenorocirile personajelor sale, „rizînd de absurditățile lor, și bucurîndu-se din plin de bucuriile lor“. Era poate firesc ca autori de factura lui Flaubert să fi reacționat la abordarea la fel de pasională a romanticilor francezi pretinzînd o tot atît de pasională respingere a pasiunii.

Dar acest fapt cu greu poate sugera existența unei legături firești între imposibilitatea auctorială și un anumit tip de retorică sau un anumit nivel particular de realizare. Autori situați la ambele extreme ale registrului implicării emoționale pot scrie atît lucrări pline de comentarii extrem de personale, sau povestiri pe deplin „povestite“, cît și opere riguros dramatice, riguros „prezentate“.

Un indiciu că nu există nici o legătură între sentimentele autorului și vreo tehnică necesară sau vreo calitate realizată a operei sale îl constituie faptul că nu putem niciodată deduce cu siguranță, fără mărturii exterioare, dacă un autor și-a simțit opera sau și-a scris-o cu detașare rece. L-a urit Fielding pe Jonathan Wild sau a plîns pentru Amelia? S-a amuzat el oare personal cînd Pastorul Adams, aflat în drum spre Londra pentru ca să-și vîndă predicile, despre care atît Fielding cît și cititorul știu că nu sînt comerciale, descoperă că le-a uitat acasă?

Se pare că Saintsbury l-a lăudat pe Fielding pentru „detașarea“ din *Jonathan Wild*, pentru că naratorul este menținut de-a lungul întregului roman ca un personaj ce diferă evident și sensibil de oricare Fielding pe care ni l-am putea imagina noi. Dar există oare vreun motiv care să ne facă să presupunem că Fielding a fost mai puțin detașat de materialele sale cînd s-a ocupat de simpaticul gură-cască Adams decît atunci cînd l-a zugrăvit pe Wild? Prea lesne

ne-am obișnuit să vorbim de parcă naratorul care spune, „O prea bunii mei cititori!“ ar fi Fielding însuși, uitînd că din tot ce știm noi este posibil ca el să fi lucrat tot atît de deliberat și cu tot atîta detașare cînd l-a creat pe înțeleptul, urbanul narator al lui *Joseph Andrews* și *Tom Jones* ca și atunci cînd l-a creat pe cinicul narator al lui *Jonathan Wild*. Ce s-a spus despre relația dintre propriile valori ale autorului și valorile susținute de alter ego-ul său se aplică aici în exact același sens. Un mare artist poate crea un autor implicat care să fie sau detașat sau angrenat, depinzînd de nevoile lucrării în chestiune.

Vedem, deci, că nici una din cele trei principale pretenții de obiectivitate ale unui autor nu se află într-un raport obligatoriu cu deciziile de ordin tehnic. Deși poate nu este lipsit de importanță ca la un moment dat, în dezvoltarea unei arte sau în evoluția unui scriitor, să se evidențieze primejdiile unei angajări, parțialități sau implicări emoționale prost îndrumate, tendința de a relaționa obiectivitatea auctorială cu o impersonalitate impusă în sfera tehnicii este pe de-a-ntregul neîntemeiată.

TEHNICILE IMPERSONALE ÎNCURAJEAZĂ SUBIECTIVISMUL

Narațiunea impersonală poate încuraja subiectivismul pe care de fapt se presupune că îl vindecă. Efortul de a evita semnalmentele evaluării explicite poate fi cu deosebire nociv pentru autorul care se străduie din răspuțeri să rămînă în afara operelor sale. Deși comentariul poate constitui într-adevăr un mediu pentru tirade subiective și fățarnice, efortul de a construi un asemenea comentariu poate, la unii autori, ridica exact acel tip de zid trebuincios între *eul* mai timid al autorului și acel *eu* pe care trebuie să-l creeze pentru a asigura reușita cărții sale. Artă construirii de naratori creditabili este în mare măsură artă de a stăpîni totalitatea sinelui propriu pentru a putea proiecta *persona*, alter ego-ul, care într-adevăr aparține cărții. Punîndu-și în felul acesta cărțile pe masă, un autor poate descoperi în sine, și poate atunci cel puțin descoperi oarecari șanse de combatere, cele

două extreme ale subiectivismului care au avariat unele romane impersonale.

Simpatia sau compasiunea nediscriminată.— Lăsînd impresia că judecata este suspendată, un autor poate să-și ascundă sieși faptul că este sentimental implicat alături de personajele sale, precum și faptul că el reclamă simpatia cititorului fără să furnizeze o motivație adecvată. Tehnica mai veche a narațiunii creditabile, după cum afirmă Q. D. Leavis, forța atît autorul cît și cititorul să rămînă întrucîtva la distanță chiar și față de cel mai atrăgător personaj. Și ea mai constată că adesea în best-seller-ul modern „autorul a dat frîu liber din ce în ce mai tare propriilor sale visări, turnîndu-le în formă dramatică, fără a le aduce în situația unei confruntări cu «bunul simț, nu cu simțul comun» al unei societăți cultivate: autorul — sau mai frecvent autoarea — este el însuși identificat cu personajul principal, în timp ce cititorului i se face invitația de a participa la dezmăț”²⁴.

O atare sentimentalitate a fost desigur posibilă în formele mai vechi pe care le-a îmbrăcat romanul. „Eroul nostru” putea adesea scăpa teafăr după comiterea unei crime în timp ce dușmanii săi primeau condamnări pentru infracțiuni minore privind codul moral. Dar autorul modern poate respinge acuzația de sentimentalism spunînd pur și simplu, „Cine, eu? Cîtuși de puțin. Dacă simte o compasiune excesivă ori nejustificată, greșeala este a cititorului. *Eu* n-am suflat o vorbă. Eu sînt tot atît de mut și de nemotiv ca oricine poftiți”. Asemenea efecte sar în ochi, poate, în cele mai slabe dintre romanele polițiste aparținînd școlii „tipului dur” (tough guy). Mike Hammer al lui Mickey Spillane poate, de fapt, să nu facă nici un rău — celor care-l pot cît de cît digera. Mulți dintre cititorii lui Spillane însă l-ar arunca imediat dacă el ar interveni spre a explicita moralitatea dubioasă pe care se sprijină popularitatea cărților sale: „Vei observa, cititorule, că atunci cînd Mike Hammer bușește un anglo-saxon american este mai puțin brutal decît atunci cînd coto-noghește un evreu, și că atunci cînd deznoadă un negru este mai brutal ca oricînd. În felul acesta eroul nostru își orînduiește pedepsirile potrivit respectabilității rasiale a victimelor sale”. Este foarte cuminte din partea lui Spillane că evită să expliciteze asemenea lucruri.

Dacă, așa cum a spus Cehov, „Subiectivitatea este un lucru înspăimântător, chiar și pentru motivul că îl vinde pe sărmanul autor legat fedeleș“, noi putem vedea acum că genul de subiectivitate pe care o deplîngea nu este cituși de puțin stînjinită de procedeele standard ale așa-numitei obiectivități. Făcînd apel la un sens întrucîtva diferit al cuvîntului, putem vedea cum chiar și cele mai riguros impersonale tehnici îl *trădează* pe bietul autor fără menajamente. Trădare pentru trădare; primejdia este probabil mai mică atît pentru autor cît și pentru cititor într-o literatură care joacă cu cărțile pe față, într-o literatură care-i trădează bietului scriitor precaritatea creației sale.

Ironia nediscriminată.— Nu posedăm un cuvînt cum este „sentimentalitatea“ pentru a desemna greșeala opusă, a autorului care permite unei a-tot-pătrunzătoare, „ne-ciști-gate“ ironii să se substituie discriminării cinstite în sfera materialelor sale. Greșala este întotdeauna greu de dovedit, dar cei mai mulți dintre noi am întîlnit, presupun, romancieri care își populează romanele cu eroi foarte scunzi pentrucă ei înșiși doresc să pară înalți. Autorul care-și conservă invulnerabilitatea sugerînd ironii la tot pasul, dar neasumîndu-și niciodată responsabilitatea definirii propriilor sale limite, poate fi tot atît de iresponsabil ca și scriitorul de best-seller-uri bazate pe o identificare naivă ²⁵.

Henry James vorbește despre cele „două abdicări“ ale lui Flaubert de la nevoia de a privi umanitatea drept în față. Unul a fost exoticul, ca în *Salammbô* și *Ispitirea Sfintului Anton*, „îndepărtarea totală de uman“. Cealaltă a fost ironia care i-a dat posibilitatea să se ocupe de uman fără să se angajeze față de el în mod direct. „Dar“, întreabă James, „cînd toate au fost rostuite cum trebuie, a fost el oare condamnat la ironie în mod absolut și în exclusivitate?“ N-ar fi putut el „să-și pledeze cauza cu ceva mai multă convingere și mai direct?“ Provenind de la James, această întrebare lovește în plin. Nu putem să nu simțim, citind multe din portretele „obiective“ și totuși corozive care ne-au parvenit de la James încoace, că autorul folosește ironia mai degrabă spre a se proteja pe sine, decît ca să-și dezvăluie subiectul. Dacă personajele autorului ni se înfățișează ca nătărăi și netrebnici cînd îi privim cu un ochi rece, ce se poate spune

atunci despre autorul însuși? Cum arăta el dacă opiniile sale ar fi servite reci? Sau poate n-are nici un fel de opinii?

Asemenea romancierii satirizate de Randall Jarrell, acești autori ne pot arăta „prețul fiecărui păcat și valoarea nici unuia“.

Cărțile ei erau o condamnare sistematică, detaliată și concludentă a omenirii pentru faptul că este stupidă și rea; totuși, dacă omenirea ar fi fost inteligentă și bună, ce s-ar fi ales de Gertrude?... Cînd întâlnea pe cineva care era fie bun fie inteligent, ea îl scruta cu un aer de dușmănie neliniștită. Și totuși nu avea de ce să se teamă. Oamenii inteligenți ajungeau întotdeauna să-i pară, după un timp, răi; cei buni ajungeau întotdeauna să-i pară, după un timp, stupizi. Ea era întotdeauna capabilă să-i degradeze pe cei inteligenți pe temeiul răutății, pe cei buni pe temeiul stupideniei; și dacă cineva era și inteligent și bun, Gertrude înceta să-l mai ierarhizeze. Dacă o voce i s-ar fi adresat astfel; „Te-ai gîndit la Gottfried Rosenbaum servitorul meu, nu-i nimeni ca el în Benton, atît de bun și de inteligent“, ea i-ar fi răspuns: „Nu-l pot suferi pe Gottfried Rosenbaum ăsta“ ²⁶.

Subiectivismul de aceste două tipuri poate ruina un roman; cu cît este mai slab în general romanul, cu atît e mai probabil că vom fi în stare să realizăm deducții simple și precise asupra problemelor autorului real în baza experienței noastre privind autorul implicat. Există acest adevăr sigur în privința cerinței de obiectivitate la un autor: indiciile asupra iubirilor și urilor netransfigurate ale autorului real sînt aproape întotdeauna fatale. Dar recunoașterea clară a acestui adevăr nu ne poate conduce la doctrinele privitoare la tehnică, și nu ne poate determina să-i cerem autorului să elimine din romanele sale iubirea și ura și nici judecățile pe care se fundamentează acestea. Emoțiile și judecățile autorului implicat sînt, după cum sper să pot arăta, însuși materialul din care sînt plămădite marile romane ²⁷.

NOTE

¹ „Convorbiri cu Eckerman“, 29 ianuarie, 1826; citat reprodus după versiunea engleză a lui John Oxenford, antologată în volumul *Criticism: The Major Texts*, editat de Walter Jackson Bate (New York, 1952), p. 403.

² Scrisoare către Richard Woodhouse, 27 octombrie, 1818 în *The Poetical Work, of John Keats*, editate de H. Buxton Forman (New York, 1939), VII, 129.

³ *Correspondence* (12 octombrie 1853) (Paris, 1926—33), III, 367—68. Pentru unele din citatele următoare din Flaubert sînt îndatorat excelentei monografii de Marianne Bonwit, *Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité* (Berkeley, Calif., 1950). Distincția pe care o fac între cele trei forme de obiectivitate auctorială le-am derivat în parte din discuția sa.

⁴ *Ibid.* (12 decembrie 1857), IV, 243.

⁵ Citat reprodus din volumul *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*, selected and edited by Louis S. Friedland (New York, 1924), p. 63.

⁶ *Corr.* (26—27 aprilie, 1853), III, 183: „... ne doit avoir ni religion, ni patrie, ni même aucune conviction sociale...“

⁷ „The Slave Cast Out“, in *The Living Novel*, ed. Granville Hicks (New York, 1957), p. 202. Dra. West continuă: „Scrisul este un mod de a interpreta roluri, de a încerca măști, de a asuma roluri, nu pentru a te distra ci dintr-o nevoie disperată, nu pentru propășirea eului ci pentru propășirea scrisului“. „A face o operă de artă“, spune Elizabeth Sewell, „înseamnă a construi, sau mai degrabă a dărîma și reclădi propriul eu“.

⁸ În lecția de deschidere la Universitatea din Londra, publicată sub titlul *The Tale and the Teller* (London, 1959). „Scriind despre George Eliot în 1877, Dowden spunea că forma care stăruie cel mai mult în memorie după lectura romanelor sale nu este a nici unuia dintre personaje, ci a «unei persoane care, dacă nu este adevărata George Eliot, este acel alter ego care îi scrie cărțile, și care trăiește și vorbește prin intermediul lor». «Alter ego-ul», continuă el, este «mai pregnant decît oricare simplă personalitate umană» și este mai «puțin rezervat»; în vreme ce «înapoia sa, hălăduiește satisfăcut adevăratul eu istoric la adăpost de observațiile impertinente și critice»“ (p. 22).

⁹ De pildă Fred. B. Millett, *Reading Fiction* (New York, 1950): „Acest ton, sentimentul general care învăluie și înconjoară opera, se

înfiripă în ultimă instanță din atitudinea scriitorului față de propriul său subiect. ... Subiectul își derivă sensul din concepția de viață adoptată de autor“ (p. 11).

¹⁰ „Cînd vorbim de tehnică, deci, cuprindem aproape totul. Căci tehnica este mijlocul prin care experiența scriitorului, care constituie subiectul, îl obligă să-i acorde atenție; tehnica este singurul mijloc pe care îl are de a descoperi, de a explora și de a-și dezvolta subiectul, de a-i transmite semnificația, și, în fine de a-l evalua. ... Tehnica în opera ficțională se constituie, desigur, din toate acele forme evidente ale operei care sînt de obicei considerate a fi totalitatea ei, și multe altele“ („Technique as Discovery“, *Hudson Review*, I [Spring, 1948], 67—87, eseu retipărit în volumul *Forms of Modern Fiction*, editat de William Van O'Connor [Minneapolis, Minn., 1948], pp. 9—29; vezi mai ales pp. 9—11).

¹¹ *The English Novel* (London, 1930), p. 58. Vezi Geoffrey Tillotson, *Thackeray the Novelist* (Cambridge, 1954), mai ales cap. IV, „The Content of the Authorial «I»“ (pp. 55—70), pentru o argumentare convingătoare că „eul“ operelor lui Thackeray trebuie deosebit cu atenție de Thackeray însuși.

¹² Qu'est qui me dira, en effet ce que Shakespeare a aimé, ce qu'il a haï, ce qu'il a senti?“ (*Corr.*, I, 386).

¹³ Vladimir Nabokov, *Laughter in the Dark* (New York, 1938), p. 1.

¹⁴ H. W. Leggett, *The Idea in Fiction* (London, 1934), p. 16.

¹⁵ *Corr.* (2 noiembrie 1852), III, 47; (9 decembrie, 1852), 60—62.

¹⁶ *The Wheel of Fire* (Rev. ed.; London, 1949), pp. 32—38.

¹⁷ „Morality and the Novel“ (1925), eseu retipărit în volumul *Phoenix* (London, 1936), pp. 528—29.

¹⁸ „Study of Thomas Hardy“, în *Phoenix* (London, 1936), citat de Allot în *Novelists on the Novel* (New York, 1959), p. 104.

¹⁹ Stanley Kauffmann, „«Lady Chatterley» at Last“, în *The New Republic*, May 25, 1959, p. 16; Paul Lauter, „Lady C. with Love and Money“, *The New Leader*, September 24, 1959: Lawrence îl rafinează pe brigadier cu fiecare revizuire a romanului, poate spre a-l face mai acceptabil ca amant pentru Connie cît și cititorului. Finisarea din versiunea finală, totuși, reprezintă parțial o concesie făcută chiar societății față de care nutrește ostilitate. ... Ce-l face pe Mellors eligibil pentru salvare? De ce nu pot intra atunci Michaelis sau Tommy Dukes? (p. 24).

²⁰ Vezi introducerea lui Schorer la ediția Grove Press (New York, 1959), mai ales p. 21 și următoarele.

²¹ Vezi, de pildă, atacul lui Colin Welch asupra cărții în eseu „Black Magic, White Lies“ publicat în *Encounter*, XVI (February, 1961), 75—79: „Predica lui s-ar rezuma astfel: că omenirea se poate regenera numai eliberându-se de tirania intelectului și a sufletului, de tirania lui Isus Hristos, și prosternându-se în fața propriului falus ...“ (p. 79). Fie că acceptăm acuzațiile lui Welch fie că ne raliem apărătorilor lui Lawrence în persoana Rebeccai West și a lui Richard Hoggart din numărul următor al revistei *Encounter*, e limpede că ceea ce se dispută este reușita lui Lawrence de a ne câștiga de partea viziunii sale fundamentale; nici un fel de echilibristică cu problemele povestirii sau prezentării nu vor face multă lumină în această situație.

²² Kauffmann, *op. cit.*, p. 16.

²³ Vezi Cehov, *Letters*, pp. 97—98.

²⁴ *Fiction and the Reading Public* (London, 1932), p. 236. Vezi de asemenea Roger Vailland, „La Loi du Romancier“, *L'Express* (Paris), 12 iulie 1957, pp. 13, 15. Vailland a constatat că el a fost gata să scrie „de vrais romans“ numai când a încetat să fie eroul propriilor sale visări. „J'en étais complètement absent; je m'en suis brusquement aperçu; preuve était donc faite que mon rêve ne constituait pas un moyen détourné de me rapprocher de la bergère (eroina visului)“ (p. 14).

²⁵ Vezi May Sarton, „The Shield of Irony“, *The Nation*, 14 April 1956, pp. 314—16.

²⁶ *Pictures from an Institution* (New York, 1954), p. 134.

²⁷ Mauriac discută cu strălucire această complexă problemă în *Le romancier et ses personnages* (Paris, 1933), mai ales pp. 142—43: „Derrière le roman le plus objectif, s'il s'agit d'une belle œuvre, d'une grande œuvre, se dissimule toujours ce drame vécu du romancier, cette lutte individuelle avec ses démons et avec ses sphinx. Mais peut-être est-ce précisément la réussite du génie que rien de ce drame personnel ne se trahisse au dehors. Le mot fameux de Flaubert: «Mme Bovary, c'est moi-même,» est très compréhensible, — il faut seulement prendre le temps d'y réfléchir, tant à première vue l'auteur d'un pareil livre y paraît être peu mêlé. C'est que Madame Bovary est un chef-d'œuvre — c'est-à-dire un œuvre qui forme bloc et qui s'impose comme un tout, comme un monde séparé de celui qui l'a créé. C'est dans la mesure où notre œuvre est imparfaite qu'à travers les fissures se trahit l'âme tourmentée de son misérable auteur“.

IV

REGULI GENERALE, III: „ADEVĂRATA ARTĂ IGNORĂ PUBLICUL“

„În fine, prin Flaubert romanul a ajuns din urmă poezia“. — ALLEN TATE

„Nu-i exclus ca fiecare romancier să vrea mai întâi să scrie poezie“. — WILLIAM FAULKNER

„Să-ți ții veșnic ochii ațintiți asupra cititorului. Numai prin asta vei cuceri Tehnica!“ — FORD MADOX FORD

„Scriitorul exprimă. El nu comunică“. „Pe cititorul simplu să-l ia naiba“. — Punctele 11 și 12 din „Manifestul“ Jolas, 1926.

„Nu mă sinchisesc de părerea lui John Doe sau asupra operei mele sau asupra operei altcuiva. Singura normă care trebuie respectată este cea impusă de mine...“ — WILLIAM FAULKNER

„Autorul care te asigură că scrie doar pentru sine și că nu-i pasă dacă este auzit sau nu este un lăudăros; și fie se înșală pe sine, fie te înșală pe tine“. — FRANÇOIS MAURIAC

„Mi-l amintesc pe Yeats spunînd: «Mi-am cheltuit toată viața încercînd să mă dezbăr de retorică... M-am dezbărat de un tip de retorică numai spre a înființa un altul»“. — EZRA POUND, în *Make It New*.

„ADEVĂRAȚII ARTIȘTI SCRIU NUMAI PENTRU EI ÎNȘIȘI“

REGULILE CARE guvernează operele realiste și autorii obiectivi conduc în mod firesc spre a treia categorie, prescripții privind cititorii. La urma urmelor autorul nu creează doar o imagine a sa. Fiecare trăsătură de condei care implică „alter ego“-ul său va contribui la modelarea cititorului; îl va pregăti să aprecieze atât pe cutare personaj cât și cartea. Dar acest act al comunicării, fundamental pentru însăși existența literaturii, a fost adesea ignorat, deplins sau contestat de critica modernă. Adevărații artiști, ni s-a spus neîncetat, nu țin deloc seama de cititorii lor. Ei scriu pentru ei înșiși. Adevăratul poet scrie pentru a se exprima pe sine, sau pentru a se afla pe sine, sau „pentru a scăpa de carte“¹ — iar pe cititor să-l ia naiba. „Se află în vreun fel scriitorul obligat față de cititor?“ l-a întrebat odată un gazetar pe Faulkner, și a primit un răspuns care nu l-ar fi șocat pe Keats, dar care, desigur, i-ar fi neliniștit pe Dickens sau pe Trollope. „Nu mă sinchiesc de părerea lui John Doe asupra operei mele nici asupra operei altcuiva. Singurul standard care trebuie respectat este cel impus de mine, ceea ce se întâmplă când lucrarea mă face să mă simt ca atunci când citesc *Ispitirea Sfintului Anton*, sau *Vechiul Testament*. Cărțile acestea îmi fac bine. Simt același lucru când urmăresc o pasăre cu privirea“².

În ultimele cîteva decenii numai în manualele de scris best-seller-uri mai găsim din abundență îndemnuri directe, adresate autorului, de cum să țină cont de cititorul său și să scrie în consecință. Moda precumpănitoare printre scriitorii serioși a fost să considere orice interes identificabil privind cititorul drept o pată comercială pe obrazul altminteri neprihănit, al artei³. Dacă cineva este atât de necuviin-

cios încît să întrebe care sînt scriitorii serioși, răspunsul e simplu: sînt aceia pe care nu-i poți niciodată bănuî că scriu gîndindu-se la cititor!

Deși ne pot amuza solemnitățile cultice ale acelor care suspectează preocupările retorice, există motive întemeiate pentru suspiciunea lor. Nu vedem oare, în fie ce crîmpei de lucrare comisionată de pe lista cărților de succes, dovada a ce se întîmplă cu arta cînd i se îngăduie cererii publicului să controleze ce face artistul? Decît să pătrundă în mlaștina cerințelor retorice contradictorii și degradante, nu este mai sigur ca autorul să considere inartistică și periculoasă orice conformare față de nevoile cititorului? „Eu scriu. Cititorul să facă bine să învețe să citească” — un atare motto, recent adoptat fățiș de Mark Harris, ar putea servi drept crez multor romancieri moderni. „Există lecturi ușoare. Și există literatură”, spune el. „Există scriitori lejeri și există scriitori... Romancierul se bizuie pe acel public relativ restrîns care aduce lecturii un cadru de referință, o complexitate și un nivel al înțelegerii care nu este inferior celui de care dispune romancierul însuși... Opun într-adevăr rezistență, așa cum procedează adevărații romancieri, indemnului (provenit îndeobște din partea unui editor îngrijorat) de a fi mai clar, mai lesne de înțeles, de a explica, dacă simt că cerința facilitează comoditatea cititorului pe spezele meșteșugului meu”⁴.

„Eu scriu. Cititorul să facă bine să învețe să citească”. E foarte puțin probabil ca autorul care în numele integrității artistice își face din aceste cuvinte un motto să tolereze atitudinile unor romancieri anteriori precum Trollope, ce susținea că prima îndatorire a romancierului este „să se facă pe sine agreabil”, și că pentru a realiza acest lucru el trebuie să redea înțelesul „fără solicitări din partea cititorului”⁵. De ce trebuie remorcat autorul la tiranizările cititorului? Într-o epocă în care a te adresa „cititorului” nu mai poate însemna ce mai putea însemna încă pentru Trollope, cînd a reda înțelesul fără a reclama eforturi cititorilor ar putea foarte bine echivala cu a te opri definitiv din scris, autorul serios trebuie fără-ndoială să se încordeze din răspuțeri spre a contraveni cerinței de a ține cont de cititor. Cum poate el oare evita atitudinea Virginiei Woolf, care vedea în cititorul

obișnuit „un tiran ce subjugă [pe romancier] spre a obține de la acesta intrigă, comedie, tragedie, dragoste“? ⁶

TEORII ALE ARTEI PURE

Nu se poate găsi un răspuns la această problemă privind numai în direcția cititorului. Suspectarea cititorului a fost întotdeauna întemeiată pe teoriile artei pure sau ale poeziei pure care reclamă îndepărtarea cutărui sau cutărui element pentru ca ceea ce rămîne să nu mai conțină decît elemente pure topite într-o relație internă, intrinsecă. Deși asemenea teorii au diferit mult una de alta cu privire la ce trebuie interzis, multe dintre ele au exclus toată retorica evidentă, întrucît indubitabil ea nu face parte din „obiectul poetic pur“ ⁷.

Nu se aducea nimic nou prin contrastarea poeziei cu retorica sau cu simpla proză. Într-adevăr, noțiunea că elementele retorice identificabile în poezie sînt în cel mai bun caz rele necesare se poate întîlni în teoria poetică de la Aristotel încoace. „Poetul trebuie să vorbească cît mai puțin cu puțință în nume personal“, spune Aristotel, „căci nu aceasta face din el un imitator“ (text reprodus după versiunea engleză a lui Butcher, XXIV. 7). Spre a folosi o terminologie mai modernă, nu comentariul său indiscret îi conferă statutul de poet adevărat sau de artist creator. În mod similar, corul trebuie „să fie considerat ca unul din actori; trebuie să fie parte integrantă a întregului, și să participe la acțiune, nu în maniera lui Euripide ci în cea a lui Sofocle. Cît despre poeții ulteriori, incantațiile lor corale țin tot atît de puțin de subiectul lucrării pe cît țin de oricare altă tragedie“ (XVIII. 7). În final el repudiază ultima din cele trei ispite retorice mai evidente ale dramei, folosirea montării spectaculare. Intriga, spune el, trebuie să se îngrijească de efectul emoțional, și a produce acest efect prin „mijloace spectaculare“ — adică, prin intermediul retoricii producătorului — reprezintă „o metodă mai puțin artistică, dependentă de ajutoare din afară“ (XIV. 2).

Spre deosebire de mulți esteticieni moderni, Aristotel n-a repudiat niciodată complet dimensiunea retorică a poe-

ziei. El a recunoscut fără înconjur că un lucru pe care îl face poetul este să producă efecte asupra auditorilor. Stîrnind simțăminte „precum mila, frica, mînia și altele“, și sugerînd „semnificația sau opusul ei“, poezia este, de fapt, îndeaproape înrudită cu retorica. Într-adevăr, cînd ajunge să discute „Gîndirea“, Aristotel o trece în seama „*Retoricii*“, în al cărei cîmp de investigare se situează subiectul în sens mai strict“ (XIX. 1). Dar în ciuda acestei înrudiri strînse cu studiul retoricii, poetica nu urmărește studiul efectelor concepute astfel încît să fie pe potrivă caracteristicilor auditorilor particulari. Auditoriul asupra căruia urmează să se acționeze este menținut constant, numai în studiul retoricii propriu-zise trebuind să ne batem capul cu particularitățile auditorilor și cu adaptarea cazului nostru astfel ca el să convină acelor particularități ⁸.

Dar deși vede că poezia înriurește întotdeauna auditoriul, avînd astfel o strînsă legătură cu retorica, Aristotel repudiază toate elementele de retorică evidente și izolabile, așa cum tocmai am văzut, pentru că sint „exterioare“. Pe de o parte avem ceea ce este integral și deci poetic: acțiunea imitată; pe de altă parte avem comentariile autorului și corului care, asemenea montării spectaculare, amenință întotdeauna să devină exterioare și de aici, prin definiție, mai puțin poetice.

Distincția dintre intrinsec și extrinsec s-a dovedit adesea a fi utilă, și nu ne surprinde că a fost utilizată mereu de-a lungul istoriei criticii. Dar este cu mult prea generală ca să ne ducă foarte departe în cercetarea noastră critică. Ce înțelegem, în definitiv, prin „extrinsec“? Cei mai mulți dintre noi putem accepta adevărul poetic esențial cum a fost formulat pentru prima oară de Aristotel — că fiecă operă imaginativă reușită are propria sa viață, propriul său suflet, propriile sale principii de ființare, cu totul independent de prejudecățile sau de nevoile practice ale cutărui sau cutărui auditoriu, și că procedeele noastre poetice trebuie să fie „parte integrantă a întregului“. Poetul, vom spune noi, „trebuie să vorbească cît mai puțin cu puțință în numele propriei sale persoane“. Dar atunci la ce bun să mai vorbească? Dacă Homer este superior celorlalți prin faptul că apare mai rar — deși după cum am văzut deja el apare cu

mult mai adesea decît o sugerează comentariul lui Aristotel — nu putem noi oare să-l batem pe Homer pe teren propriu neapărînd deloc, *prezentînd* totul și *nepovestînd* nimic? Dacă Sofocle este superior lui Euripide prin faptul că-și implică corul în acțiune cel puțin pînă la un punct, n-ar putea el cîștiga și mai mult în valoare dacă ar fi în stare să-l implice complet, eliminînd cu totul simplul lui comentariu?

Aristotel nu împinge niciodată lucrurile pînă aici, și există suficiente motive să credem, în afara aluziilor cuprinse în capitolul XIX, că el ar fi obiectat cu îndîrjire unei asemenea răstălmăciri. Ceea ce urmărea el era obținerea celui mai puternic efect cu putință prin imitația tragică, și nu aderarea cea mai riguroasă la regulile abstracte ale purității. Spre deosebire de mulți critici moderni, el spune că poetul trebuie să vorbească „cît mai puțin cu putință“ în numele său propriu — adică cît să nu pericliteze prin reticență efectul său poetic. Prea mult și prea puțin sînt întotdeauna determinate la Aristotel de țeluri particulare, și el nu uită niciodată că ceea ce ar putea fi prea mult într-o lucrare ar putea tot așa de bine să fie prea puțin în alta.

Nici o asemenea rezervă n-a ilustrat declarațiile unora dintre campionii moderni ai integrității poetice. Paul Valéry, de pildă, al cărui eseu asupra „Poeziei pure“ a stîrnit mereu ecouri printre poeții și romancierii englezi și americani, începe prin a distinge o calitate poetică pură comună întregii poezii adevărate. Poezia vine pe lume numai atunci cînd „cuvintele prezintă o anumită deviere de la cea mai directă, adică de la cea mai insensibilă exprimare a gîndirii“, numai cînd „aceste devieri prefigurează, dacă ne putem exprima astfel, o lume de raporturi distinctă de lumea exclusiv practică“. Poetul surprinde „fragmente“ ale acestei lumi neutilitare, atît de „nobilă și vie“, și le dezvoltă și le cultivă sub forma poeziei „în măsura în care aceasta este un efect al artei“.

Cel care ar dori să scrie poezie pură trebuie, după cum reiese în mod pregnant din acest program, să încerce să făurească opere întregi din aceste momente poetice. „Problema poeziei pure este aceasta: ...dacă prin intermediul unei lucrări, în versuri sau nu, cineva poate da impresia unui sistem complet de relații *reciproce* între ideile și imaginile

noastre pe de o parte și mijloacele noastre de expresie pe de alta". Valéry susține că este imposibil să se construiască o asemenea operă, eliberată de toate elementele non-poetice, cu fiecare detaliu fuzionat integral cu fiecare din toate celelalte detalii, dar „poezia tinde veșnic spre această stare a idealității pure. De fapt ceea ce denumim un *poem* este în practică compus din fragmente de poezie pură încastrate în substanța unui discurs”⁹. Nu ne surprinde că pentru Valéry suprema artă este muzica. „Voi compara ceea ce este dat poetului cu ceea ce este dat muzicianului. Ferice de muzician!” (p. 189).

Această analogie invidioasă cu puritatea ideală a muzicii l-ar fi nedumerit pe Aristotel, dar ea a dominat timp de un secol discuțiile asupra purității artistice. Dacă arta în totalitatea ei încearcă să dobândească același efect — un gen de realizare pură a altei lumi sau o contemplație dezinteresată a formei pure — atunci evident muzica (sau uneori pictura, cu cît mai abstractă cu atît mai bine) trebuie să devină modelul nostru. „Toate artele aspiră în mod constant să atingă condiția muzicii”, a spus Walter Pater cu aproape optzeci de ani în urmă, pentru că în muzică se realizează „idealul artistic” al unei „perfecte identificări a substanței cu forma”, a țelurilor cu mijloacele, a subiectului cu expresia¹⁰. Din cîte știu el n-a aplicat niciodată modelul său muzical la roman, dar acesta a fost adoptat și extins de criticii romanului de atunci încoaie¹¹.

Vedem în această goană după puritate o opoziție curioasă față de cererea generală de realism. Deși unele realisme pot fi armonizate cu unele noțiuni de puritate poetică, cererea tipică de efecte realiste are toate șansele să se ciocnească de cererea tipică pentru o redare pură a domeniului estetic ideal. James ar fi fost profund contrariat de orice sugestie ca romanele sale să fie epurate de problematica lor morală și de emoțiile lor omenești. Sartre este categoric în atacul său asupra „visului imposibil de a oferi un tablou imparțial al Societății și condiției umane”. Pentru el, oamenii se dezvăluie, „în adevărul lor”, numai cînd sînt surprinși „în dragoste, în ură, în mînie, în frică, în bucurie, în indignare, în admirație, în speranță, în disperare”¹². Dar puristul tipic

este inclinat să vadă în problematica morală și emoțiile omenеști sursa primă a impurității literare.

Destul de straniu, atît goana după realism cît și goana după puritate, chiar atunci cînd asumă formele lor cele mai extreme, au dat naștere aceluiași atac împotriva impurităților retorice conținute în operele ficționale. După cum am văzut în capitoul II, dacă romanul urmează să pară *real*, nu trebuie să fie încărcat cu semnele artificiei. Și aici constatăm că dacă romanul urmează să fie *pur*, dacă urmează să „ajungă din urmă poezia“, dacă urmează să dobîndească ceva care să semene cu un statut egal cu cel al artelor mai evident pure, autorul trebuie să descopere cumva o cale de a crea un obiect purificat care să poată să-și pledeze singur cauza. La fel cum mulți poeți din epoca modernă, fie ei simbolişti sau imagişti sau orice altceva, au simțit că „obiectul natural este întotdeauna simbolul adecvat“¹³ tot așa romancierii și criticii aparținînd unor școli extrem de diferite s-au făcut în repetate rînduri ecoul credinței lui Flaubert că evenimentul „natural“ pe deplin exprimat își va transmite semnificațiile sale cu mult mai bine decît ar putea-o face indiferent care comentariu evaluativ explicit¹⁴. „Cînd citeșc într-un roman, «John era arțăgos,»“ spune Ortega, „este ca și cum scriitorul m-ar invita să realizez vizual în propria-mi imaginație, în temeiul definiției sale, irascibilitatea lui John. Cu alte cuvinte, el se așteaptă ca eu să fiu romancierul. Ceea ce se cere, am impresia, este exact contrariul: și anume ca el să furnizeze faptele vizibile așa încît eu recunoscător să-l descopăr și să-l definesc pe John ca fiind arțăgos“ (p. 59). Cîteva decenii înaintea acestei formulări privind nevoia de puritate, necunoscutul James Joyce, revizuindu-și manuscrisul voluminos și lăbărțat care în cele din urmă a devenit subțirele și purul *Portret al artistului în tinerețe*, a epurat cu grijă toate adjectivele și adverbele și în cele din urmă comentariul auctorial în întregime lăsînd numai cîteva urme abia identificabile. Putem vedea urmele clare ale procesului pe manuscrisul intermediar, *Stephen Hero*. După ce scrisese: „Stephen și-a virit minios lingușița pînă la fund scoțînd-o prin coajă“ [a oului], s-a răzgîndit și a înlăturat „minios“ tăindu-l cu creionul colorat. De ce? Pentru că era limpede că nu permitea autorului să

lase obiectul pur, natural — în acest caz o acțiune fizică — să vorbească de la sine.

Constatăm prin urmare că T. S. Eliot nu crea un concept nou când vorbea de „corelativul obiectiv“. „Singurul mod“, își începe el mult citata definiție, „de a exprima emoția sub forma artei este «prin găsirea unui corelativ obiectiv»; cu alte cuvinte, a unui set de obiecte, a unei situații, a unui lanț de evenimente care vor constitui formula acestei *emoții particulare*: așa încît atunci cînd sînt date faptele exterioare, care trebuie să conducă în final la experiența senzorială, emoția este imediat evocată“¹⁵. Acest „corelativ obiectiv“ a devenit parte integrantă a limbajului critic într-o asemenea măsură încît uităm să mai punem întrebarea dacă există într-adevăr ceva ce poate fi denumit „obiect poetic natural“, care să servească, în sine, drept o formulă a emoțiilor particulare. Adevărul e că zeci de alte concepte a ceea ce este „natural“ au fost incluse în această noțiune convenabilă a obiectului care se corelează cu reacția naturală inevitabilă. Mai înainte de a ne îngădui nouă înșine să epurăm literatura de orice formă individuală de artificialitate, trebuie să ne fie pe deplin limpede ce înțelegem cînd afirmăm că „obiectul natural este întotdeauna simbolul adecvat“.

Recunoaștem, desigur, că actul alegerii „situațiilor și lanțurilor de evenimente“ evocatoare este cel mai de seamă dar al scriitorului — sau, întrucît Aristotel a avansat o formulă similară, „lucrul cel mai important este structura incidentelor“. Harul alegerii „obiectului“ cuvenit este indispensabil, fie că obiectul este un gînd, un gest, un detaliu descriptiv, sau un personaj măreț implicat într-o acțiune semnificativă. Cînd Gogol l-a creat pe Akaki Akakievici Bașmacikin, sărmanul funcționar din „Mantaua“, aproape un anonim îndărățul numelui său „neobișnuit și artificial“, o victimă a birocrăției, sorții și propriei sale slăbiciuni, reprezentant al tuturor funcționarilor nătingi și neajutorați, el realizase deja partea principală a misiunii sale retorice. Cînd mai departe i-a venit ideea să folosească mantaua ca simbol al aspirațiilor, decepției și distrugerii finale a eroului său, a ales iarăși „obiectul natural“ cel mai maleabil în raport cu țelurile sale. În timp ce-l urmărim pe scăpătatul Bașmacikin peste măsură de înfrigorat și de jerpelit, agonisindu-și

în disperare copeicile pentru o manta care din ce în ce ocupă în mintea sa locul unui simbol al bunăstării, respectabilității sociale, și fericirii, sintem conduși cu mare eficiență spre furtul mantalei și spre moartea eroului. Nici o măsură de apel direct la compasiune sau de atac fățiș al brutalității „sistemului” n-ar putea înlocui la fel de bine procedura. Este suficient să ne gândim numai la inferioritatea evidentă a oricărui alt articol de îmbrăcăminte pentru a realiza cât de adecvată a fost alegerea acestui unic „obiect natural”.

Dacă așa stau lucrurile, cum mai putem noi oare să punem sub semnul întrebării alegația referitoare la proprietatea „obiectului natural”? Nu constituie oare prezența însăși a celorlalte multe alte apeluri, mai ușor de identificat, adresate de Gogol cititorului, un semn al încrederii noastre exagerate în capacitatea sa de a alege cuvenitele obiecte naturale?

„IMPURITATEA” LITERATURII MARI

Problema s-ar putea să nu fie rezolvabilă în afara unei confruntări filozofice fundamentale. Cele mai multe din programele puriste au fost nevoite să admită că puritatea absolută nu este posibilă. Bazate pe ideea platoniciană a unei condiții perfecte spre care aspiră toate artele, asemenea programe pot recunoaște imperfecțiunea radicală a fiecărei opere de artă particulare fără ca prin aceasta să conteste validitatea căutărilor pentru atingerea perfecțiunii. A arăta că toată marea literatură a apelat de fapt la retorică va suna de-a dreptul pedestru și irelevant criticului care a fost nevoit să recunoască deja că deși „poezia dorește să fie pură”, majoritatea poemelor „nu doresc să fie prea pure”¹⁶. Dar cu toate acestea trebuie să-mi asum această sarcină prozaică. Dacă literatura cea mai admirată este de fapt sever contaminată de retorică, trebuie cu siguranță să ajungem să ne punem întrebarea dacă nu cumva retorica însăși n-a avut întrucitva de a face cu admirația noastră. Dacă constatăm că într-adevăr a avut, unii cititori mai pot încă la acest punct să se ralieze platonicienilor și să argumenteze, precum odinioară Platon, că literatura în totalitatea ei este pernicioasă întrucit trebuie să se bazeze pe

apetituri omenești josnice. Dar cel puțin ei nu vor mai fi atit de siguri cînd vor aplica standardele generale de puritate drept criterii în judecata valorii operelor individuale. Dacă pînă și literatura cea mai mare se bazează pe „impurități” în dobîndirea măreției ei, și dacă, după cum o știm cu toții, parte din literatura cea mai pură este într-adevăr foarte slabă, gradele de puritate sînt inoperante ca criterii generale.

Adevărul e că, dacă apelurile străvezii adresate cititorului sînt un indiciu de imperfecțiune, literatura perfectă nu este cu puțință de găsit; în marile opere, și nu numai în cele ficționale, întîlnim asemenea apeluri ori încotro ne-am îndrepta privirile. Cele mai pregnante sînt fără îndoială intervențiile din romane, dar pentru ochiul atent majoritatea pieselor de teatru și majoritatea poemelor lirice dezvăluie „comentarii” similare. În orice piesă grecească, de pildă, întîlnim o mulțime de lucruri pe care le-am contesta dacă aducem obiecții la tot ce vizează reacțiile emoționale ale auditoriului. După Coleridge corurile par adesea a fi pur și simplu retorice, create „ca reprezentanți ideali ai auditoriului real, și ai poetului însuși în propria sa persoană, asumînd presupusele impresii produse de dramă, pentru a le orienta și stăpîni”¹⁷. Aproape o pătrime din *Agamemnon* este repartizată comentariului corului cînd nu sînt alte personaje de față și cînd nu se pune problema luării unor decizii interne sau purcederii la acțiune. Oricît de plauzibil poate fi făcut să pară — și potrivit unor standarde moderne ale realismului este neplauzibil într-adevăr — un asemenea comentariu este neîndoios orientat către în afară, reamintindu-ne că urmărim o piesă, și demonstrînd înclinația poetului de a lăsa deoparte pentru un răstimp „obiectul natural” pentru a comenta asupra înțelesului sau pentru a ne controla reacțiile emoționale.

Ce-nseamnă oare această frică apăsătoare
 Care în inima-mi prevestitoare
 Orîndui bătaile a piază rea,
 Cîntînd nepoftită o muzică tristă, oraculară?¹⁸

Într-adevăr, ce-i această frică apăsătoare altceva decît un mijloc de a pregăti auditoriul din punct de vedere emoțional pentru ceea ce urmează?

În mod similar, la Shakespeare, pe care Flaubert l-a lăudat pentru obiectivitatea sa divină, întîlnim mult comentariu coral, evident îndreptat către spectator, destul de adesea fără vreo funcție internă evidentă. Și dacă am încerca să-l purificăm pe Shakespeare de impuritățile retorice, nu ne-am surprinde obiectînd bunăoară împotriva tuturor dansurilor și incantațiilor executate de vrăjitoarele din *Macbeth*, atunci cînd nimeni altcineva decît spectatorul se află de față? Și ce s-ar întîmpla cu numeroasele solilocviuri și aparteuri? Multe din aceste cuvîntări directe vizînd spectatorul „contra-vin“ funciamente „caracterului“ lucrării. Declarațiile private ale lui Iago, după cum au recunoscut mulți critici, induc grav în eroare dacă sînt luate drept meditațiile realiste ale unui melancolic obsedat de gînduri. Ele capătă un sens dramatic numai ca explicații nejustificate adresate auditoriului asupra mobilurilor, amenințărilor, și probabilităților care nu pot fi ușor clarificate în cadrul dialogurilor.

Poate în căutările noastre după puritate ar trebui să alegem ceva mai modern și mai evident purificat. Dar în poezia lirică modernă de cel mai pur tip, găsim noi oare numai „corelative obiective“ nimic altceva decît lirism pur sau dramă pură, cu toată îndepărtarea retoricii? Nu, în mod obișnuit. Ceea ce întîlnim este, foarte adesea, o retorică deghizată. Caracterul pieziș al unui epigraf în elină introducînd un poem de Eliot ne poate adesea face să trecem cu vederea cum ne-a afectat Eliot în realitate. Cînd il citează pe Heraclit în elină în sensul că „este o datorie să respecti dreptul comun“, și mai departe „calea în amonte și calea în aval este una și aceeași“, el poate fi acuzat de dificultate și chiar de obscurantism, dar nu că ar fi comis impurități în public. Și totuși cum se realizează efectul asupra cititorului care știe suficientă elină ca să traducă epigrafele poemului „Burnt Norton“ sau care depistează traducerea altcuiva? Prin faptul că poetul îi spune, „Citînd poemul ce urmează, amintește-ți de vorba lui Heraclit; calea în amonte și calea în aval este una și aceeași“.

Cine spune că „Mistah Kurtz, he dead“ este relevant pentru ceea ce urmează? Desigur „oamenii găunoși“ care se rostesc dramatic în poem. Poetul este acela care într-adevăr își anunță subiectul și ne transpune în starea de spirit adecvată acelui subiect. În fine, nu trebuie să uităm de retorica titlurilor. „Tărîmul pustietății“? „Oamenii găunoși“? Cine spune așa?

Dar retorica identificabilă ca atare nu se limitează cituși de puțin la ceea ce se adresează direct și exclusiv auditoriului sau cititorului. În multe opere complet dramatice, fără nici un fel de comentariu coral, există scene care sînt evident retorice în intenție. Care este de pildă în *Strigoii*, funcționalitatea reală a discuției prelungite între Dna. Alving și Manders cu privire la necesitatea asigurării noului orfelinat? Evident, ca să informeze spectatorul asupra convenționalismului anost și searbăd al lui Manders. Uneori Ibsen folosește asemenea scene pur și simplu pentru a face piesa mai ușor inteligibilă, dar uneori ele sînt folosite spre a pleda pentru ideile pe care spectatorul trebuie să le înțeleagă, și pe care cel puțin provizoriu să le accepte, dacă vrea să pătrundă semnificația piesei. „Știi cînd și unde *m-am* întîlnit cu imoralitatea din cercurile artistice?“ își găsește timp să întrebe tînărul Oswald, pe care ne-am aștepta să-l vedem preocupat de problema mult mai presantă a nebuniei sale progresive. Și-apoi slobozește o tiradă împotriva „taților și soților voștri model“. Asemenea acuzației adusă mai tîrziu de către Dna. Alving „orașului amărit“ care nu putea oferi lui Alving nici una din „bucuriile vieții“, această replică este mai necesară pentru înțelegerea piesei decît pentru realizarea vreunui efect asupra vreunui dintre personaje. Are nevoie într-adevăr Dna Alving să-l convingă pe Oswald de efectul înăbușitor al orașelului? Nu, dar ei îi rămîne problema convingerii spectatorilor ¹⁹.

Întîlnim acest gen de problemă și în roman. Chiar și cei mai mari maeștri ai romanului crează adesea scene care în urma analizei par inutile cu excepția faptului că îl ajută pe cititor. Ele sînt adecvate contextului în care apar, dar criticul care încearcă să apere economia autorului lor trebuie să se refere mai degrabă la nevoile publicului decît la complectarea detaliilor necesare „obiectului natural“.

Cea mai bună discuție a modului în care lucrează un romancier spre a integra asemenea scene în materialele cu un grad sporit de indispensabilitate o întâlnim în prefetele și caietele lui Henry James. În numeroase și repetate rînduri James recunoaște că a plăsmuit ceea ce el denumeste *ficele*, personajele a căror rațiune de a fi este să dea cititorului într-o formă dramatică genul de ajutor de care acesta are nevoie dacă vrea să pătrundă semnificația povestirii. Vorbind de motivele care l-au determinat să-i plăsmuiască pe Waymarsh și pe Maria Gostrey din *Ambasadorii*, James recunoaște că efortul său de a dramatiza totul necesită plăsmuirea unei retorici disimulate cu grijă. Maria Gostrey este „înghetată cu aviditate” ca fiind o atare *ficellă*, „fără a mai recurge nici chiar la pretextul că este în fond prietenă cu Strether. Ea este într-o măsură parcă mai mare prietena cititorului — ca urmare a împrejurărilor care îl fac pe acesta să aibă stringent nevoie de o prietenă; și ea acționează în această calitate, și *într-adevăr* numai în această calitate, cu un devotament exemplar, de la începutul pînă la sfîrșitul cărții. Ea reprezintă un ajutor înrolat și direct acordat lucidității; pînă la urmă ea cea mai oropsită și mai abandonată dintre *ficelle* își va sfîșia masca”²⁰. Și fără să se scuze, James generalizează apoi despre întreaga relație dintre ceea ce „ține de esență” și ceea ce este retoric: „A proiecta imaginativ, pentru eroul meu, o relație ce n-are nimic de a face cu substanța (substanța subiectului meu) dar are imens de a face cu maniera (maniera mea de prezentare a aceluiași) și totuși s-o tratez, îndeaproape și eventual de dragul expresiei pe deplin economice, ca și cînd ar fi importantă și esențială — să faci acest gen de lucru și totuși să nu încurci nimic poate ușor deveni, pe măsură ce avansezi, o problemă extraordinar de captivantă...” (p. 324).

Ea poate fi o problemă extraordinar de captivantă și pentru cititor, dacă el încearcă să descopere unde, în procesul dezvoltării subiectelor jamesiene, substanța „esențială” iese din scenă și unde începe „maniera” retorică. James pornește de obicei cu „un individ întîlnit sau plăsmuit”, un personaj care trebuie realizat. Treptat el dezvoltă alte personaje, necesare fie pentru înțelegerea cititorului fie pentru propulsarea acțiunii ce se derulează; adesea la acest stadiu el nu face

distincția între cele două. Și continuă astfel, plâsmuind mereu, pînă cînd ajunge la ceea ce el numește o *ficellă*.

Uneori vorbește despre procesul încheiat de parcă ar fi în întregime retoric, cu excepția viziunii inițiale a personajului central. În *Portretul unei doamne* Isabel Archer este descrisă în „Prefață”, care a fost scrisă mult timp după roman, ca fiind subiectul esențial; restul se face spre a-l ajuta pe cititor s-o vadă așa cum dorește James să fie ea văzută. Totuși cînd ajunge la inventarea Henriettei Stackpole, el o descrie ca fiind mult mai departe de ceea ce este esențial decît celelalte plâsmuiri ce o înconjoară pe Isabel. El o denumește o simplă roată a caleștii neapartinînd „corpului acelui vehicol”. „Acolo tronează numai subiectul, sub forma «eroului și a eroinei», și să zicem a înalților funcționari privilegiați, care călătoresc cu regele și regina”. Biata *ficellă* aleargă pe lîngă caleașcă cit poate și ea mai bine, cu suflarea tăiată, neajungînd nici măcar odată să-și „pună piciorul pe scară” (pp. 52—55).

Avem așadar celelalte personaje principale plâsmuite ca s-o dezvăluie pe Isabel, și *ficella* plâsmuită ca să le dezvăluie pe toate. Cînd adăugăm asemenea „prieteni ai cititorului” comentariului explicit — în paragraful inițial, bunăoară, cu descrierea sa ornată și personală a „ceaiului de după-amiază” — constatăm că o bună porțiune din carte revine retoricii conștient îndreptate spre cititor; aproape nimic, cu excepția personajului Isabel, nu rămîne aservit „subiectului”.

Cum de se face că noi nu obiectăm cîstit, că nu putem obiecta acestei preocupări absorbante pentru cititor? Și ce distinge oare această retorică acceptabilă de trucurile și născocirile față de care obiectăm? În capitolul VII voi încerca să mă lupt cu aceste chestiuni. La acest stadiu mă pot opri numai asupra a două direcții importante în prelungirea cărora se poate afla un răspuns.

În primul rînd există un aspect „intrinsec” în legătură cu retorica acceptabilă, chiar și atunci cînd se poate identifica cu ușurință și chiar și atunci cînd poate fi separată de operă fără ca prin aceasta să se afecteze în mod serios impactul. Distincția extrinsec-intrinsec devine inoperantă ori de cîte ori încercăm să o utilizăm ca etalon pentru a acorda note diferitelor porțiuni ale unei cărți bune — ori de cîte ori încercăm să stabilim dacă cutare sau cutare porțiune este „în” sau

„out”. Este intriga secundară a lui Gloucester din *Regele Lear* mai puțin intrinsecă decât propriile trăiri ale lui Lear? Fără îndoială, dacă înțelegem că pentru a fi considerat intrinsec un element trebuie să fie indispensabil. Oricât de îngroziți am fi la simpla sugestie, putem fi convinși că dacă Shakespeare nu s-ar fi gândit la intriga lui Gloucester, Lear ar rămâne o piesă acceptabilă, inteligibilă și emoționantă; nimeni nu s-ar plinge că îi lipsește ceva. Intriga secundară pare să fi fost inventată ca un mijloc de a potența tragedia lui Lear, și deci este, din punctul nostru de vedere actual, retorică. Dar este ea oare mai puțin artistică, mai puțin dezirabilă, mai puțin „intrinsecă” din acest motiv? Există și alte elemente în piesă chiar și mai ușor de sacrificat decât tragedia familiei Gloucester. Vrem noi oare să ne pomenim acuzându-l pe Shakespeare de măiestrie deficitară pentru că n-a lăsat momentele pure, poetice — să zicem cuvântările înflăcărate ale lui Lear pe landă sau în scena morții — să vorbească de la sine?

James însuși a fost adânc mișcat de procesul prin care substanța și forma, subiectul și tratarea, materialul și maniera, au fuzionat. „Sfînta taină a execuției le cunună indisolubil, și căsătoria, asemeni oricărei alte căsătorii, trebuie să fie doar «adevărată», pentru ca să dea în vileag scandalul unei rupturi”. Și el îl provoacă pe cititor, „Demonstrează numai că această valoare, că acest efect ... se datorează tratării mele, demonstrează că nu i-am adunat pe toți dintr-o smucitură într-un mănunchi precum prestidigitatorul ce mă pretind că sînt trebuie să-i înmănuncheze pe toți laolaltă cu meșteșug, și mă declar gata să mă laud ca mai-nainte cu o gheretă la bilci” (p. 116).

Și asta nu este lăudăroșenie goală, dar trebuie să ne asigurăm foarte bine că i-am înțeles tilcul. Mai mult ca sigur că nu vrea să însemne că nu există elemente retorice identificabile în *Portretul unei doamne*. Ceea ce înseamnă probabil atât pentru James cit și pentru noi, este că nu există elemente care sînt exclusiv retorice; cînd cartea este desăvîrșită, totul, inclusiv retorica, „aparține”, totul a devenit intrinsec — deși numai chiar și folosind cuvîntul trebuie să-l înțelegem în sensul nostru extins. Distincția binară inițială a eșuat iarăși,

și noi trebuie să recunoaștem diferite grade de „intrinsecitate“ (vezi cap. VII, pp. 205—9, mai jos).

O explicație mai profitabilă, sau cel puțin mai puțin greoaie, privind înclinația noastră să acceptăm retorica *ficellelor*, și chiar comentariul lui James, poate fi aflată examinând îndeaproape ceea ce se denumește prin „miezul“, „esența“, „adevăratul subiect“ însuși. Indiferent de modul în care concepem miezul oricărei opere literare, va fi el pe de-a-ntregul degajat de dimensiunea retorică? Dimpotrivă, chiar în momentul concepției inițiale, în clipa în care James exclamă pentru sine: „Iată subiectul meu!“ un aspect retoric este deja conținut în concepție: subiectul este considerat drept ceva *care poate fi făcut public*, ceva care poate fi transformat într-o operă comunicată. În măsura în care se dovedește a fi un subiect adevărat, mijloacele sale de comunicație se vor isca din esență și vor apare, când vor fi desăvârșite, în armonie cu ea.

Asta nu înseamnă că romancierul trebuie să se gîndească în mod conștient la publicul său, sau că romancierii care se preocupă de cititorii lor vor scrie în mod necesar mai bine decît cei cărora nu le pasă. Fără îndoială unii autori lucrează mai bine atunci cînd se gîndesc la scrisul lor ca auto-expresie și la tehnica lor ca auto-descoperire. Dar, indiferent cum definim arta sau măiestria artistică, însuși conceptul de scriere al unei povestiri pare să conțină implicit noțiunea de a afla tehnicile de expresie ce vor face opera accesibilă în cel mai înalt grad posibil. A gîndi despre Isabel ca despre un subiect potențial înseamnă a gîndi despre ea ca ceva ce urmează a fi transformat în „proprietate publică“, nu ca ceva care urmează să fie păstrat ca o comoară în subtila viață interioară a autorului.

Cînd citim fără idei critice preconcepute, considerăm în mod obișnuit această dimensiune a literaturii ca fiind de la sine înțeleasă; nu sîntem cîtuși de puțin șocați să descoperim că autorul a muncit, de fapt, că să ne pună la dispoziție subiectul său. Ne gîndim la un autor ca la cineva care ni se adresează, care dorește să fie citit, și care face ce poate spre a se face lizibil. Această atitudine de bun simț a fost complicată de viața modernă, mai ales prin multiplicarea și fragmentarea „publicului“ și prin multe alte stratageme

private pe care autorii s-au văzut nevoiți să le adopte în chip de reacție. Dar chiar și cei mai incoruptibili scriitori de avangardă nu pot rezista mult timp în poza de a se refuza cititorilor²¹.

Că am dreptate cînd afirm că dimensiunea retorică a literaturii este inevitabilă, dovezi se pot găsi în *oricare* scenă reușită, oricît ar fi de pură și indiferent dacă autorul ei s-a gîndit sau nu la cititor în timp ce a scris-o. Dar principala mea teză aici nu depinde de această extindere deliberată a termenului de „retorică“, extindere care unora le poate părea a fi pur și simplu verbală. Teza cu mult mai importantă se referă la precumpănirea în operele pe care le admirăm a retoricii în sensul ei mai îngust — elemente care sînt identificabile, separabile, „prietenii ai cititorului“. De fapt este pe deplin posibil ca asemenea elemente să nu se întîlnească în fiecare operă literară izbutită. Dacă cineva va arăta într-un roman, piesă, sau poem mare, recunoscute ca atare de un număr apreciabil de cititori competenți, lipsa totală a elementelor retorice identificabile, faptul mă va surprinde dar nu mă va tulbura. Primul argument în apărarea retoricii nu se bazează atît pe ideea că este indispensabilă ci mai curînd că, în general, n-a fost doar tolerată ci și îmbrățișată de scriitori competenți. Considerațiile teoretice ale secțiunii următoare vizează direct pe aceia care vor contra-argumenta spunînd că totuși autorii sînt cei mai în măsură să decidă asupra acestui lucru. Pentru moment, va fi extrem de util să încheiem cu o scenă dramatizată care la prima vedere ar putea să pară complet pură.

Către începutul romanului lui E.M. Forster *A Passage to India*, Dr. Aziz, părăsind minios lumea detestată a britanicilor de unde tocmai fusese categoric respins, se refugiază într-o moschee preferată ca să găsească liniștea. În mijlocul meditațiilor sale, el observă în bătaia lunii o englezoaică.

Brusc îl năpădi o furie cumplită și strigă :
„Doamnă! Doamnă! Doamnă!“

„Oh! Oh!“ icni femeia.

„Sînteți într-o moschee Doamnă și n-aveți dreptul să vă aflați aici; ar fi trebuit să vă scoateți pantofii; e un lăcaș sfînt pentru musulmani“.

„Da i-am scos“.

„Da-a?”

„I-am lăsat la intrare“.

„Atunci vă rog să mă iertați“.

Speriată totuși, femeia dădu să plece, fără a se depărta totuși de baia cu apă rituală, care îi separa. El strigă în urma ei: „Regret din inimă că am vorbit astfel“.

„Da am avut dreptate, nu-i așa? Dacă mi-am scos pantofii, pot rămâne aici?”

„Desigur, numai că atît de puține doamne se ostenesc s-o facă, mai ales cînd își inchipuie că nule vede nimeni“.

„Ce are a face. Aici doar e casa lui Dumnezeu.“

Aziz este aproape copleșit de această sensibilitate neașteptată. De îndată se leagă între ei o prietenie, care supraviețuiește chiar șocului încercat de el în clipa cînd își dă seama că ea este destul de înaintată în vîrstă. Se pomenesc discutînd despre soția superiorului său.

Vocea lui sună altfel. „Ah! O doamnă încîntătoare“.

„Tot ce se poate, dac-o cunoști mai bine“.

„Cum? Cum? Nu vă place?”

„Nu spun, a vrut să fie amabilă, dar de aici și pînă a spune că am găsit-o încîntătoare“.

El izbucni: „Tochmai mi-a luat tonga fără să-mi ceară permisiunea — poți să mai spui că e încîntătoare? — “

Și-n curînd el exclamă, „Dumneata mă-nțelegi, dumneata înțelegi cum simt ceilalți. Numai de-ar fi și ceilalți ca dumneata!“

Ce-am răspunde celui care ne-ar întreba dacă nu se poate elimina această scenă din roman? Un gen de răspuns s-ar referi la relațiile interne dintre personaj și eveniment. Dacă evenimentele majore din *Călătorie spre India* trebuie să se producă, atunci prietenia inițială dintre Aziz și Dna. Moore este indispensabilă. Scena ante-citată reprezintă, din acest punct de vedere, un pas necesar în lanțul evenimentelor. Dacă Forster ține cît de cît la romanul său, această scenă trebuie să aibă loc.

Un răspuns diferit dar nu neapărat opus celui anterior, l-ar avea în vedere pe cititor. Bunăoară, se vor pierde unele sensuri dacă scena ar fi prescurtată sau înlăturată; prima

parte a cărții este intitulată „Moscheea“, și atunci cînd se raportează tematic la următoarele două părți, „Peșterile“ și „Templul“, semnificațiile se desprind succesiv strat după strat dezvăluindu-ne modul de viață a celor două rase umane care se confruntă în această întîlnire²². Nu este deloc exclus ca semnificațiile să se afle oricum acolo — nu doar în mintea lui Forster ci intruchipate în părțile ulterioare — și totuși să se irosească fără indiciile furnizate aici.

Nu mai puțin important este faptul că scena contribuie semnificativ la implicarea emotivă a cititorului în destinul acestor doi oameni. În măsura în care *ei* devin prieteni, cîștigă și prietenia *noastră*. Pe măsură ce ei sînt reciproc impresionați de căldura și generozitatea fiecăruia, ne impresionează și pe noi în egală măsură. Cînd am ajuns la capătul scenei sîntem pregătiți, fără a fi în mod necesar conștienți de aceasta, să reacționăm adecvat față de englezii mai puțin simpatici pe care-i vom întîlni. Într-adevăr simpatiile ni s-au angajat atît de profund încît ne încearcă un puternic resentiment mai tîrziu, cînd fiul Dnei. Moore o interoghează pe un ton „abraziv, dictatorial“ în legătură cu această întîlnire. „A strigat la tine în moschee, ai? Cum? Obraznic? Și el ce căuta acolo? ... Zici c-a strigat la tine pentru pantofi. Atunci a fost impertinent. Cunosc trucul. Tare-aș fi vrut să-i fi avut în picioare“. Și astfel se desfășoară impactul acestei prime scene; simpatiile și antipatiile noastre, simțul nostru pentru semnificația lucrurilor, interesul față de ceea ce urmează să li se întîmple acelor pe care îi simpatizăm și acelor pe care îi suspectăm, totul pornește de la această întîlnire inițială.

Necesitatea dramatică și funcția retorică par, deci, a fi fuzionat pe deplin aici. Indiferent de ce anume considerăm că reprezintă inima cărții, acțiunea, structura simbolică, sau forma semnificativă (preferințele noastre în materie de terminologie sînt irelevante la acest stadiu), pare să justifice această scenă, sau ceva foarte similar. Și fiecare detaliu acționează spre exterior, asupra noastră, la fel cum acționează în interior.

Și totuși este cit se poate de limpede că deciziile retorice în sensul restrîns al cuvîntului au jucat chiar și aici un anumit rol. De ce este această scenă atît de lungă și atît de însuflețită? Este greu de dat un răspuns, fără a discuta despre „nevoia“ romanului de a se comunica. Nevoia de a *fi* el

însuși s-ar fi putut satisface cu mult mai puțin. „Prietenia dintre Aziz și Dna. Moore începuse când ei s-au întâlnit din întâmplare într-o moschee. Aziz fusese copleșit descoperind că ... “ Sau s-ar fi putut să ni se supună direct și simplu că „Aziz și Dna. Moore s-au împrietenit recunoscându-se reciproc unul în celălalt. ...“ Forster ne-ar fi putut prezenta apoi scena din locuința lui Fielding, în timpul căreia Aziz le invită pe Dna. Moore și Dra. Quested să viziteze peșterile, iar noi nu vom ști niciodată ce am pierdut.

Nu-i greu să ne gândim la argumente care să pledeze împotriva acestei revizui, dar în mod cert cele mai convingătoare au în vedere într-un fel sau altul nevoile cititorului. Dacă trebuie să simțim așa sau așa, dacă trebuie să-i recunoaștem pe cutare și pe cutare, dacă trebuie să dorim rezolvarea aceasta sau să ne temem de cealaltă, probabil că am trăit această prietenie intens. Se face adesea în zilele noastre observația că o scenă trebuie „realizată“. Dar pentru cine trebuie făcută să pară reală? Chiar și în relatarea cea mai rezumativă ea este într-un anume sens „reală“. Iar pentru autorul însuși faptele și emoțiile pe care le dezvăluie sînt probabil reale și fără a recurge la scenă. Numai că nimic nu ajunge să fie real pentru cititor atîta vreme cît autorul nu pune umărul în această direcție, căci pentru el se decide autorul să redea scena cît mai pregnant cu putință.

S-ar putea răspunde că oricare autor sincer va dilata o asemenea scenă numai „pentru sine“. Deși întâmplarea face ca acest lucru să contravină celor spuse de Forster cu privire la relațiile romancierului cu cititorii săi, el este valabil, după cum am văzut, în baza a ceea ce au simțit mulți alții în legătură cu ei înșiși. Poate că este într-adevăr o situație periculoasă, dar noi nu trebuie să o excludem complet dacă ne gândim la distincția dintre autorul real și alter ego-ul său. Adevăratul Forster nu are nevoie de această scenă; el știe toate aceste lucruri și încă multe altele despre personajele sale. Numai dacă se imaginează pe sine ca fiind temporar cititorul său, apropiindu-se de lucrarea sa fără cunoștințe speciale, ni-l putem imagina ca ostentindu-se să scrie scena pentru uz „propriu“. Să presupunem totuși că se postulează în acest sens pe sine ca cititor; ce altceva face el atunci decît să scrie cu „cititorul“ în minte? A exprima acest eu *public* și a afecta

un public constituit din *eu-ri* similare devin procese identice, iar distincția dintre teoria expresivă a literaturii și cea retorică se anulează.

Fie că aceasta reprezintă sau nu o cale profitabilă de a armoniza auto-expresia cu retorica, trebuie să conchidem că în romanul lui Forster, ca și în alte exemple, elemente retorice identificabile sînt folosite de autor și acceptate de către noi ca parte a realizării subiectului său. El poate dramatiza sau poate comenta direct (p. 188, mai jos) dar un ochi îl are în permanență ațintit asupra cititorului, chiar în timp ce lucrează asupra „romanului însuși” spre a-l aduce la stadiul de perfecțiune.

ESTE FICȚIUNEA PURĂ TEORETIC DEZIRABILĂ?

Dacă cele ce le-am spus despre retorică luată în sens larg sînt adevărate, atunci ficțiunea pură este o imposibilitate și ar fi lipsit de sens să întrebăm dacă este sau nu de dorit. Dar ficțiunea *poate* fi parțial purificată de retorica în sens îngust. Putem noi oare face afirmația: cu cît un roman este mai pur, cu atît mai bine? Este autorul care se bizuie mai cu seamă pe forța inerentă a „obiectului natural” mai artist decît autorul care în mod conștient trudește să potențeze unele elemente ale acelui obiect și să le umbrească pe celelalte?

S-ar putea ca în cele din urmă să fim siliți să conchidem, împreună cu Aristotel și cu cei mai de seamă critici moderni, că autorul trebuie să utilizeze cît mai puține elemente de retorică identificabilă „cu puțință”. Dar mai înainte de a face aceasta trebuie să limpezim problema limitelor posibilității în comunicarea literară.

1. Chiar dacă un obiect prezentat pare autorului să suscite o reacție firească bazată pe universalii, el nu poate nicio dată conta ca reacția față de acele universalii să fie cît de cît intensă dacă nu se îngrijește să furnizeze o motivație întemeiată. El trebuie să admită că toți cititorii sînt zilnic bombardați cu evenimente reale pasibile de a suscita cele mai intense reacții universale; crimele, violurile, jefuirile, foametea, suferința nevinovată, mașinațiile perfide, cruzimea patologică, toate pot fi întîlnite în ziarul de seară,

uneori cu, alteori fără potențări retorice. Opera de artă nu se mulțumește, totuși, cu reacțiile blinde, nediferențiate pe care le stînesc asemenea relatări. „Ai vrea“, scrie Cehov unui prieten, „ca atunci cînd descriu niște geambași să spun «Furtul de cai este un lucru rău». Dar asta se știe de cînd lumea fără să mai trebuiască s-o spun eu. ... Cînd scriu, las în întregime în seama cititorului să adauge pentru uz propriu elementele subiective care lipsesc povestirii mele”²³. Dar Shakespeare n-a prezentat suferința lui Gloucester pur și simplu ca pe o relatare de ziar, lăsînd pe seama spectatorului elementele subiective. Deși răul de a scoate bătrînilor ochii „se știe de cînd lumea“ „fără să mai trebuiască s-o spună“ el, Shakespeare se străduie să potențeze repulsia auditorului său în multe feluri. Însăși izbucnirea lui Gloucester, cea mai lungă cuvîntare din cadrul scenei, prin ea însăși este calculată să ne stîrnească împotriva călăilor săi: „Fiindcă n-am vrut să văd cum hulpavele-ți gheare/Îi smulge bieții ochi bătrîni [ai lui Lear] nici cum fîroasa-ți soră/ Colți de mistreț în carnea sa divină-și viră“. Prelungirea supliciului, prin scoaterea fiecărui ochi separat, intervenția înfricoșată a servitorului, silit să comită crima insubordonării la cele văzute, și în fine țipetele călăilor înșiși — Regan hohotînd să nu s-a-daste pînă nu-i isprăvită fapta, Cornwall ’zbucnind la rîndu-i, „Afar’ licoare păcătoasă! Zi, un’ ți-e luciu-acum?“ — toate acestea ne arată convingerea lui Shakespeare că oricît de puternică ar fi reacția față de această scenă ea nu este prea mare. El știa că deși ne va îngrozi numai simplul spectacol, el nu putea conta pe gradul de oroare de care avea nevoie fără să potențeze reacția noastră dincolo de ce se poate considera un comportament firesc.

2. Majoritatea evenimentelor dramatice sînt mult mai ambigui decît această scenă, sînt mult mai vădit bazate pe reacții pur convenționale ce necesită o retorică pentru a le situa pentru cititor. Și chiar și valorile cele mai imuabile primesc o întruchipare convențională ce diferă de la om la om, de la regiune la regiune, și de la epocă la epocă. Marii artiști sondează într-adevăr adînc pînă la valorile permanente; sînt convinși că mila mea pentru Regele Lear, afecțiunea mea pentru Elizabeth Bennet și Alioșa, și frica mea de Iago și de Seniorul din Ballantrae au la bază convingeri care nu sînt

pur și simplu convenționale la origină. Sînt convinși că Faulkner are dreptate atunci cînd denumește mobilurile din *Pe patul de moarte* drept universale și firești. „Am imaginat doar“, ne spune el, „un grup de oameni și i-am supus simplelor catastrofe naturale și universale, potopul și vîlvitaia, animați fiind de un mobil simplu și firesc [înhumarea] spre a direcționa dezvoltarea lor“²⁴. Oamenii în general nu vor înceta să venerateze cele două valori, pietatea filială și respectul pentru morți, nici atunci cînd sînt asaltate de „potoș și vîlvitaie“ — atîta vreme cît mai există cititori cărora să le pese cît de cît de literatură. Dar ar fi naiv, într-adevăr, artistul care pur și simplu ar arăta numai în direcția spectacolului oferit de suferința celor nevinovați sau de răul inexplicabil sau de devotamentul încrîncenat și s-ar aștepta din partea mea la reacțiile pe care le manifest de fapt față de aceste personaje și evenimente complexe. Ce-i drept, Faulkner a luat o seamă de măsuri foarte complicate de ordin tehnic — cu excepția comentariului explicit — ca să mă ajute să descopăr o cărare prin această junglă eroi-comică. Chiar așa, în multe locuri el mă lasă complet perplex — și nu sînt singurul în această situație²⁵. Nu este exclus ca foarte adesea dacă nu primim ajutor, să nu putem identifica nici măcar ce anume ni s-a prezentat. S-ar zice că *s-ar cuveni* totuși. Și adică *de ce s-ar cuveni*? Ar fi rațional din partea mea să mă aștept ca Faulkner sau Joyce de pildă, să identifice obiectele *mele* naturale drept ceea ce sînt în *realitate*, dacă eu le-aș prezenta lor o lume ficțională numai, fără nici un fel de indiciu asupra modului în care concep eu această lume? Desigur, toți admirăm nespuse de mult virtuțile, indiferent de denumirea pe care le-o acordăm („bătălnic“ ori „înțelept“, demonstrînd „curaj“ sau „vîină“ etc.). Și cu toții ne înflăcăram pentru adevăr. Eu niciodată însă nu mă bizui numai pe mine cînd întilnesc și trebuie să identific decența sau curajul, căci cel mai adesea la primul contact adevărul mă enervează sau îl resping ca pe o minciună.

Noțiunea de obiecte naturale ferm constituite care să inducă reacții firești a intrat inițial în literatură ca urmare a emulării omului de știință din secolul al nouăsprezecelea ce se ocupa dezinteresat și obiectiv de realitatea concretă. Ideea n-a rodit niciodată în literatură așa cum a rodit în

știință. Acum că oamenii de știință au renunțat la pretenția potrivit căreia ei s-ar afla în căutarea unicei formule a unei realități ferm constituite, neafectată de limitele și interesele observatorului, poate că ar trebui și noi să ne împachetăm bagajele încă o dată și să ne ținem după ei. Realitatea nediferențiată nu este niciodată oferită oamenilor într-o formă „firească“, neîmpodobită. Fără ca prin aceasta să capitulăm în fața relativismului, putem recunoaște că diferitele noastre interese și predispoziții ne îndeamnă să ne apropiem aspecte diferite ale realității în scopuri diferite. Același fapt poate deveni multe fapte diferite, depinzând de deosebiri în orientarea noastră generală. Astfel, fiecare „fapt“ literar — chiar și cel mai neîmpodobit tablou al unui aspect universal oarecare al experienței umane — este extrem de încărcat de valorile autorului, oricare ar fi pretențiile acestuia privitor la obiectivitate.

Cu alte cuvinte o povestire nu va fi inteligibilă dacă nu va include, nu importă cit de subtil, o cantitate de relatare necesară nu numai pentru a ne atrage atenția asupra sistemului de valori care îi conferă sensul, ci și, fapt deosebit de important, pentru a ne predispune în vederea acceptării, fie și provizorii, a aceluși sistem de valori. Este adevărat că cititorul trebuie să-și suspende într-o oarecare măsură propriile suspiciuni; el trebuie să fie receptiv, deschis, gata să primească informațiile-cheie. Dar opera însăși — oricare operă nescrisă de mine însumi sau de cei care-mi împărtășesc convingerile — trebuie să umple cu retorica sa golul creat de către suspendarea propriilor mele convingeri.

Chiar și ceva atît de universal-reprobabil cum este cruzimea față de copii poate fi modelat în vederea obținerii unor efecte radical diferite. Cînd tătîcul lui Huck îl fugărește cu cuțitul, sau cînd tatăl de pe o bandă ilustrată își bate copilul fiindcă a avut o zi proastă la serviciu; cînd Jim din „Tunsoarea“ și Jason din *Zgomotul și furia* dezamăgesc niște copii în legătură cu un circ; cînd eroina lui Elizabeth Bowen trăiește experiența decedului inimii; cînd micuțul păgîn al lui Saki este pedepsit de mătusa sa; cînd Medea își omoară copiii; cînd Macbeth îi ucide lui Lady Macduff copiii; cînd Modestul Propozant al lui Swift aranjează fierberea pruncilor în vederea consumului; cînd Pip cade în cursa Drei. Havi-

sham; cînd Farrington din povestirea lui Joyce „Counterparts“ își bate fiul; și, în fine, cînd copilul din *Frații Karamazov* este omorît în bătaie, reacțiile noastre față de făptași variază de la amuzamentul nepăsător la oroarea paroxistică, de la iertarea compătimitore la ură; ele nedepinzînd în primul rînd de relația naturală dintre evenimentele ca atare și noi ci de judecata emisă de autor²⁶.

3. Chiar dacă există reacții universale și permanente întruchipate în operă, este puțin probabil ca ele să ne emoționeze puternic și în afară de asta ele mai pot fi și neclare — în lipsa retoricii autorului. O complicație și mai mare apare din faptul că ficțiunea în goana ei după realitate este înclinată să se ocupe de un număr mare de pure convenții care n-au noimă atunci cînd sînt scoase din context. Orice scrib versat știe că o femeie care aprinde să zicem, o țigaretă nu semnifică același lucru într-un roman scris în 1960 cu ce-ar fi însemnat într-un roman scris în 1860. Moda vestimentară și stilul în coafură, tipurile de maniere curtenitoare, comportamentul sexual — toate zonele existenței unde convenția este operantă — pot fi folosite pentru a stabili personajul, dar numai în cadrul limitelor de timp și de loc definite cu grijă și controlate de către autor²⁷. La o eroină promiscuitatea nu mai este o greșală chiar atît de condamabilă în anii șaizeci ai secolului nostru așa cum era pînă și concubinajul involuntar practicat de Tess acum șaptezeci de ani. Mauriac povestește de o femeie din zilele noastre care nu putea să înțeleagă de ce se face atîta caz în *Phèdre*: ce poate fi mai natural decît să te îndrăgostești de fiul tău vitreg!

Prin asemenea deplasări de accent un autor își poate purifica opera pînă la vidarea totală de orice sens, dacă se bizuie pe corelative care nu sînt nici pe departe obiective. Cititorul este veșnic confruntat cu problema *sensului* cutărui gest sau cutărui detaliu. Nu este suficient să spui că ceva n-are nevoie să semnifice nimic pentru că pur și simplu există. Acumularea lipsită de noimă a detaliilor minuțios observate nu ne poate satisface multă vreme; numai dacă detaliile vor fi puse să *povestească*, numai dacă vor fi încărcate de semnificație pentru viețile prezentate, vor putea fi tolerate. Dacă James T. Farrell îl prezintă pe McGinty, în prima frază a cărții *Gas-House McGinty* (1933), resimțînd lipsa unei

scurpătoare, ce-a vrut să spună cu asta? Faptul că scuipa cît de cît ne poate sugera cîte ceva despre el, deşi nu prea mult fără îndoială. Faptul existenţei unei *scurpători* ne furnizează o oarecare informaţie despre mediul său. Darce putem spune despre faptul *resimţirii lipsei* scurpătorii? Înseamnă oare mai mult decît atunci cînd loveşti la tir centrul ţintei? Poate că da, poate că nu. „Mestecînd cea de a patra măsline, McGinty se gîndi că Boyle [patronul] ar trebui să ţină măsline umplute“. Ce se urmăreşte cu asta? Poate că Farrell urmăreşte să indice că McGinty este gras, lucru pe care îl ştim deja destul de bine. Poate că înseamnă ceva mai mult. Dacă cititorul nu va reuşi să prindă semnificaţia deplină a fiecărui fapt suprasolicitat, el va face în mod cert erori grave de lectură. Dar, pe de altă parte, dacă el va presupune că autorul său alege detaliile în mod deliberat şi le încarcă pînă la refuz cu semnificaţii, s-ar putea pomeni supralicitîndu-l prin interpretările sale.

Cînd tinărul Stephen Dedalus şi-a trecut mînios linguriţa prin coaja oului, acţiunea sa a reprezentat un gen de fapt obiectiv, dar ar fi putut deveni uşor un alt fapt după ce Joyce a eliminat cuvîntul „mînios“. O coajă de ou, i-am putea aminti noi într-un fel pedant pedantului Joyce, mai poate fi distrusă şi-n alte multe moduri decît prin mînie. Meditativ? Impacientat? Distrat? Neatent? Euforic? De sigur „contextul va arăta“ — uneori. Dacă este contextul parte a „obiectului“? Dacă da, de ce nu poate furniza autorul, ca parte a obiectului, scene concepute să elucideze cititorului contextul care să nu fie neapărat necesare „obiectului“? Şi dacă obiectul însuşi poate fi extins în acest mod, aşa cum ne arată James creînd-o pe Henriette Stackpole, unde ne oprim? Nu putem adăuga oare un adverb sau două, şi chiar cîte un comentariu din cînd în cînd? Unde se sfîrşeşte contextul? Dacă contextul este necesar pentru ca un corelativ obiectiv să poată într-adevăr corela, şi dacă contextul devine întreaga operă, atunci ne aflăm în situaţia oarecum stranie de a spune, adoptînd formula lui Eliot pentru corelativul obiectiv, „că singurul mod de a evoca emoţia în artă este de a crea opere de artă complete care să fiinţeze ca o formulă pentru aceea emoţie“ — chiar aşa, pentrucă formula este tautologică, dar nu deosebit de utilă pentru a absolvi retorica de misiunile ei.

4. În fine, o bună parte a literaturii majore se bazează pe o reușită răsturnare a ceea ce mulți cititori ar considera „în mod firesc“ o reacție adecvată. Asemenea răsturnări pot fi realizate numai dacă autorul este capabil să supună atenției noastre relații și sensuri pe care suprafața obiectului le întunecă. Dacă nemiloasa ascensiune către putere a lui Macbeth și tirania sa brutală ar fi în chip firesc adecvată oricărei reacții emoționale universale, aceasta s-ar compune din frică, ură și plăcerile răzbunării. Cu cât o asemenea poveste este supusă la mai puține manevre retorice, cu atât mai mică va fi compasiunea pe care probabil o va determina. Dacă ar fi stat în intenția lui Shakespeare să realizeze o tragedie a răzbunării, el ar fi putut, după toate probabilitățile, să se lipsească de orice retorică specială lăsind omorul și tirania, văzute din afară, să vorbească de la sine. Este greu să ne imaginăm că rezultatul ar fi fost foarte inspirator cu toate că provenea de la Shakespeare, dar cel puțin ar fi fost în bună parte scutit de manipularea evidentă a simpatiilor noastre în care abundă versiunea reală. Așa cum stau lucrurile, Shakespeare utilizează o retorică elaborată spre a ne controla simpatiile: conștiința încercată a lui Macbeth, dramatizată pe larg, proclamă un mesaj mai puternic decât ce vehiculat de crimele sale nedramatizate²⁸.

Aristotel a pretins poetului tragic capacitatea de a-și nara intriga într-o formă simplă și de a produce, într-o măsură restrinsă, emoțiile tragice. Destul de adevărat, poate, dacă intriga sa este aceea a lui Oedip, Lear sau Othello. Dar să presupunem că el vrea ca auditoriul său să căineze pe cel care pare, la orice privire din afară, a fi un om rău, sau să iubească, precum în Emma, pe cea care pare, oricui privește din afară, a fi o femeie fudulă și băgăcioasă — ei și atunci? Atunci vor fi chemate în ajutor toate resursele retorice de care dispune — fiecă resursă stilistică: succesiunile transformate, „privirile interioare“ manevrate și, de va fi nevoie, comentariul.

Pe scurt, toate clișeele despre așa zisa autonomie a obiectului natural sînt în cel mai bun caz jumătăți de adevăr. Deși unele personaje și evenimente articulează independent mesajul lor artistic și-l transmit cititorului, purtînd astfel în ele sub o formă atenuată propria lor retorică, nici unul nu va realiza această cu claritate și pregnanță pînă ce autorul

nu-și va aduce toate potențele sale în slujba misiunii de al face pe cititor să vadă ceea ce sînt ele în realitate. Autorul nu poate alege dacă să recurgă sau nu la potențarea retorică. Singura sa alegere privește tipul de retorică la care va apela.

NOTE

¹ Vladimir Nabokov, „On the Book Entitled *Lolita*“, *Lolita* (New York, 1958), p. 313.

² Jean Stein, „Interview with William Faulkner“, *The Paris Review*, IV (Spring, 1956), 28—52. Citatul este de la p. 38.

³ Asta nu înseamnă că ceea ce denumesc retorică a fost complet ignorată. Vezi *Bibliografia*, Secțiunea IV.

⁴ „Easy Does It Not“, în *The Living Novel*, ed. Granville Hicks (New York, 1957), pp. 113—16.

⁵ *An Autobiography*, ed. Frederick Page (London, 1950), pp. 234—35.

⁶ „Modern Fiction“, *The Common Reader* (London, 1925); New York, 1953, pp. 153—54. Eseul a fost scris în 1919. Bătălia dintre autorul din ce în ce mai pretențios și cititorul din ce în ce mai handicapat prezintă atîtea fațete încît aici noi nu putem nici măcar să definim problematica și cu atît mai puțin să împărțim laude sau admonestări. Pentru cauzele care au dus la deteriorarea publicului cititor, vezi Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* (London, 1932) și Richard D. Altick, *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800—1900* (Chicago, 1957).

Atacurile îndreptate împotriva publicului cititor sînt încă frecvente. „Este evident“, conchide Granville Hicks antologia sa de mărturisiri programatice provenind de la zece tineri romancieri (*The Living Novel*), „că lucrurile nu merg cum trebuie cu romanul de azi, însă problema rămîne în esență o problemă a cititorilor, nu o problemă a scriitorilor“ (p. 216). Și totuși cel puțin doi dintre romancierii din acest volum, Ralph Ellison și Harvey Swados, au foarte multe de spus în legătură cu problema romancierului, cu modul în care valorile abordate se raportează la cititori. Cît despre problema demodării sau nu a pozei anti-retorice a primilor romancieri „moderni“, ea trebuie lăsată în seama altcuiva care poate urmări mai îndeaproape tabloul romanului contemporan decît o pot face eu.

⁷ Robert Penn Warren înregistrează zece elemente culese de la diferiți critici care le recomandă spre expurgare, spre a lăsa exclusiv terenul liber pentru poezia pură: „1. Ideile, adevărurile, generalizările, «semnificația». 2. Imaginile «intelectuale» complicate și precise. 3. Materialele nefrumoase, dezagreabile sau neutre. 4. Situația, narațiunea, tranziția logică. 5. Detaliile realiste, descrierile exacte, realismul în general. 6. Schimbările de ton și în starea de spirit. 7. Ironia. 8. Variațiile metrice, adaptările dramatice ale ritmului, cacofonia etc. 9. Metrul în sine. 10. Elementele subiective și personale“ („Pure and Impure Poetry“, *Kenyon Review*, Spring, 1943, republicat în volumul *Essays in Criticism: 1920—48*, ed. Robert W. Stallman [New York, 1949,] p. 99). O argumentație persuasivă împotriva utilizării purității ca standard universal este oferită de Frederick Pottle în *The Idiom of Poetry* (Ithaca, N.Y., 1941).

⁸ Încercarea lui Aristotel de a distinge retorica de poetică a fost totuși curînd abandonată în lucrările diferiților retoricieni. Vezi Bernard Weinberg, „Robertello on the Poetics“, în volumul *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane (Chicago, 1952), pp. 319—48; Richard McKeon, „The Concept of Imitation in Antiquity“, *ibid.*, mai ales pp. 168—74. Asupra unor forme curențe de critică „retorică“, vezi R. S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (Toronto, 1953), mai ales pp. 115—28, 197.

⁹ „Pure Poetry“, *The Art of Poetry*, în versiunea engleză a lui Denis Folliot (New York, 1958), pp. 184—85.

¹⁰ „The School of Giorgione“, *The Renaissance* (London, 1888; Modern Library ed., f.a.), pp. 111—14.

¹¹ Vezi David Daiches, *Virginia Woolf* (Norfolk, Conn., 1942), p. 129, pentru una din multele sugestii în critica modernă, cum că ceea ce încearcă să facă romancierul — în acest caz „să distileze viața într-o esență“ — poate fi făcut mai bine de către muzician. Oricine este familiarizat cu critica modernă va fi capabil să se gîndească la numeroasele eforturi de a compara opera unor romancieri precum Gide, Proust, Mann, Joyce și Faulkner cu muzica. Nu este o întîmplare că Dujardin, care se mîndrea cu faptul de a fi inițiat tehnica fluxului conștiinței (*monologue intérieur*) în roman, și-a conceput opera cu „ambitia nebunească de a transporta în literatură metodele lui Wagner“ (*Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'œuvre de James Joyce*) (Paris, 1931), p. 97. Vezi Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), cap. III, secț. I, pentru folosirea analogiei cu muzica de-a lungul sec. al XIX-lea.

¹² *What is Literature?* în versiunea engleză a lui Bernard Fretchman (London, 1950), p. 13. Pentru o discuție teoretică asupra „impurității” inerente a literaturii, referirea inevitabilă la o realitate care se află „în afară”, vezi Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry* (Minneapolis, Minn., 1956, pp. 129 și urm.)

¹³ Ezra Pound, „A Stray Document”, (1913), eseu retipărit în volumul *Make It New* (New Haven, Conn., 1935) și în M. D. Zabel, *Literary Opinion in America* (ed. rev.; New York, 1951), p. 170. Vezi de asemenea scrisoarea lui Pound către W. Carlos Williams, 21 octombrie 1908, *Letters 1907—1941*, ed. D. D. Paige (New York, 1950), pp. 3—4; și Hugh Kenner, *The Art of Poetry* (New York, 1959): „Un lucru e ceea ce e. Mare parte din treaba poetului este să cunoască ceea ce există, și apoi să admită că *natura* existentului este de un interes mai durabil decât travaliul minții sale în prezența acestuia. Dacă natura sa implică anume adevăruri morale, poetul eficient ne va convinge că el le elucidează pe acestea pentru că ele sînt conținute în subiectul său, mai degrabă decât că le inventează pentru că simte astfel” (p. 174).

¹⁴ Vezi Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, versiunea engleză de Willard Trask (Anchor Books ed., 1957), p. 486. Vezi de asemenea R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (prima ed., 1938; New York, 1958): „... folosirea epitetelor în poezie, sau chiar în proză acolo unde se urmărește expresivitatea, constituie un pericol. Dacă vrei să exprimi teroarea pe care o cauzează ceva, nu trebuie să-i aplici un epitet de genul lui „îngrozitor”. Căci acesta descrie emoția în loc să o exprime, și limba ta devine deodată frigidă, adică inexpressivă. Un poet veritabil, în momentele sale de poezie autentică, nu menționează niciodată numele emoțiilor pe care le exprimă” (p. 112).

¹⁵ „Hamlet and His Problems”, *Athenaeum*, 26 septembrie 1919, eseu retipărit în *Critiques and Essays*, ed. Stallman, p. 387.

¹⁶ Warren, „Pure and Impure Poetry”, în *Critiques and Essays*, ed. Stallman, p. 86.

¹⁷ „Greek Drama”, *Essays and Lectures on Shakespeare* (Everyman ed., [1907]), p. 17.

¹⁸ *Agamemnon*, în versiunea lui George Thompson din volumul *Six Greek Plays in Modern Translation*, ed. Dudley Fitts (New York, 1955), pp. 34—35.

¹⁹ Exemple și mai concludente pot fi găsite în drama mai timpurie. Scena dintre Cassandra și cor în *Agamemnon*, cea mai întinsă scenă a piesei, survenind la un moment cînd întreaga acțiune importantă se petrece neobservată în spatele scenei, constituie un exemplu splendid.

Consumă aproape o cincime a piesei, durată ce poate fi justificată numai ca pregătire psihologică a auditoriului pentru țișpătul lui Agamemnon.

²⁰ Prefață la ediția newyorkeză, retipărită în *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur (New York, 1934; 1947), p. 322.

²¹ Vezi, de pildă, relatarea lui Ellmann în legătură cu nerăbdarea aproape patetică a lui Joyce de a primi înștiințări asupra receptării critice a fiecărei lucrări înainte de și la momentul apariției. În parte interesul lui Joyce cu privire la vânzări putea fi de ordin pur comercial, dar este limpede că el dorea cu ardoare să fie citit (*James Joyce*, passim).

²² Vezi E. K. Brown, *Rhythm in the Novel* (Toronto, 1950), mai ales p. 114.

²³ *Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics*, ed. Louis S. Friedland (New York, 1920), p. 64.

²⁴ Jean Stein, „Interview with William Faulkner“, p. 39.

²⁵ Vezi Edward Wasiolek, „*As I Lay Dying*: Distortion in the Slow Eddy of Current Opinion“, eseu publicat în *Critique*, III (Spring-Fall, 1959), 15—23. „Trebuie oare ca atitudinea noastră să se identifice cu aceea a membrilor familiei Bundern, sau trebuie menținută la o distanță ironică? ... Faulkner este capabil să controleze prin selecția detaliilor și situațiilor, felul în care dorește ca noi să privim lupta Bundernilor“ (p. 17). Poate „capabil“ nu este tocmai cuvântul potrivit, întrucît Wasiolek socotește că vederi opuse a lor sale s-au „fixat în vârtejul lent al opiniei critice curente“. Găsesc argumentația sa foarte convingătoare, da nu m-aș încumeta niciodată să ajung la ea de unul singur, chiar și după mult studiu asupra cărții și cu tot controlul lui Faulkner prin „selectarea detaliilor și situațiilor“.

²⁶ Pentru un caz de violență față de copii deosebit de patetic, vezi povestirea lui Dostoievski „Visul unui om ridicol“ în versiunea engleză a lui David Magarschack publicată în volumul *A Gentle Creature and Other Stories* (London, 1950).

Aceeași teză se poate susține despre oricare acțiune cu caracter general — căsătorie, naștere, sinucidere, dragoste. Să examinăm următoarele omoruri: Macbeth îl ucide pe Duncan, iar noi îl căinăm pe Macbeth mai degrabă decît pe Duncan; Markheim îl ucide pe cămătar, iar noi sperăm în mîntuirea lui Markheim; Monsieur Verdoux ucide o serie de femei avute, și noi ne alăturăm lui în revolta împotriva unei civilizații descompuse; moștenitorul prezumtiv din *Kind Hearts and Coronets* ucide vreo cinci, șase rubedenii și noi pur și simplu hohotim; Zuleika Dobson „ucide“ toată studențimea de la Oxford iar noi ridem, și nimic mai mult; Ch'en din *Man's Fate*, ucide un necunoscut eu sînge rece iar noi sîntem terifiați — pentru Ch'en. Nu este nevoie

să înșir numeroasele omoruri în care reacțiile mai „firești“ de ură față de ucigaș și milă față de victimă sînt făcute să predominie.

²⁷ „Acum o sută cincizeci de ani oamenii își cunoșteau locul și știau ce se așteaptă din partea lor, așa încît, cînd deviau de la norma acceptată, abaterile lor îți spuneau într-adevăr ceva despre starea lor de spirit. Cînd Anne Elliot, de pildă, descoperi că verișorul ei obișnuise să călătorească frecvent duminicile, ea deduse, și avea tot dreptul să deducă, că el fusese «cel puțin nepăsător cu privire la chestiunile serioase». Chiar și cînd eram mică tu îmi spuneai tot felul de semne improbabile după care îți dădeai seama cine era o lady și cine nu. Astăzi tot acest limbaj al semnelor s-a demodat, cu rezultatul că o descriere exterioară se raportează din ce în ce mai puțin la faptele de conștiință, și romancierul devine din ce în ce mai stringent obligat să se folosească de propria sa imaginație pentru a urmări legătura“. (Mary Scrutton, „Addition to Fiction“, *The Twentieth Century* [April, 1956], pp. 367—68). Dacă lucrul este valabil pentru faptele exterioare precum plimbările de duminică, este tot atît de valid în privința gîndurilor și atitudinilor.

²⁸ Julian Markels dezvoltă această teză în studiul „The Spectacle of Deterioration: Macbeth and the «Manner» of Tragic Imitation“, *Shakespeare Quarterly*, XII (Summer, 1961), 293—303.

REGULI GENERALE, IV, EMOȚIILE, CONVINGERILE ȘI OBIECTIVITATEA CITITORULUI

„Numai în cazul cînd convingerile morale ale cititorului concordă exact cu cele pe care se edifică povestirea, va împărtăși întreaga emoție pe care aceasta e potențial capabilă să i-o declanșeze“ — MONTGOMERY BELGION

„Cum poate fi oare convins cititorul american prin intermediul romanului (care este operă de artă și nu sociologie disimulată) că trebuie să caute și să identifice ceea ce este fundamental în om, dincolo de toate deosebiri de clasă, rasă, avere, sau școli urmate?“ — RALPH ELLISON

„Intenția scriitorului este deci să-l facă pe cititor să perceapă ponderea fiecărei acțiuni. Scriitorul nu poate fi sigur că milionul său de cititori va considera chestiunea cu aceiași ochi ca și el. El va încerca așadar să-și definească un public. Presupunînd acel lucru pe care toți oamenii ar trebui să-l poată înțelege și asupra căruia să poată cădea de acord, el creează un fel de umanitate, o versiune a ei, compusă din speranțe și realități în proporții care variază în raport cu gradul său de optimism. ...Scriitorul trebuie să ajungă la o intuire valabilă a lucrurilor reale și a celor importante. Problema sa este să se ocupe de aceste intuiții trainice care posedă forța de a recunoaște prilejurile suferinței și prilejurile fericirii, în ciuda deformărilor și încețoșărilor“. — SAUL BELLOW

**„ATÎT LACRIMILE CÎT ȘI RÎSUL SÎNT FRAUDULOASE
DIN PUNCT DE VEDERE ESTETIC“**

„ROMANUL ESTE nu numai artificial și retoric, ci și contaminat“. Așa ar putea răspunde unui critici, considerînd că însăși argumentele pe care le-am avansat sînt o dovadă a inferiorității romanului față de alte forme ale literaturii, mai învecinate cu puritatea. Cum însă puritatea unora este prihana altora, însuși efectul emoțional în virtutea căruia unui scriitori, precum James, își vor fi epurat opera de voce auctorială va constitui pentru alți autori, și mai puri încă, obiectul unor epurări obligatorii. „Nu numai că suferința și bucuria față de asemenea destine umane precum cele pe care le narează sau le prezintă opera de artă sînt ceva extrem de diferit în raport cu adevărata plăcere artistică“, ne spune Ortega, „dar însăși preocuparea față de conținutul uman al operei este în principiu incompatibilă cu delectarea estetică adecvată“¹. Pentru el arta trebuie să excludă nu numai retorică², ci și realitatea însăși, atîta vreme cît această realitate are un conținut uman. „Obiectul de artă este artistic numai în măsura în care nu este real“ (p. 10). „Chiar dacă o artă pură nu este cu puțință, fără îndoială va trebui să predomină năzuința spre purificarea ei. O asemenea tendință ar urma să realizeze o eliminare progresivă a elementelor mult prea umane care predomină în producțiunile romantice și realiste“ (p. 11). „Atît lacrimile cît și rîsul sînt frauduloase din punct de vedere estetic“ (p. 25).

Vorbînd în numele „celor mai dinamici membri tineri a două generații succesive — din Berlin, Paris, Londra, New York, Roma, Madrid“, care au constatat că detestă arta tradițională (p. 12), el le descrie realizările drept o „dezumanizare“ a artei în numele formei, a acelei forme care este contemplată mai degrabă decît trăită, a formei purificate de tot ce

nu este pur estetic. Astfel, cei pe care Ortega îi descrie nu numai că ar fi gata să elimine complet simpla povestire din roman, ci și să ocolească efortul elaborat al lui James de a deghiza povestirea; ei ar fi gata de asemenea să elimine orice „referință, aluzie, narațiune“, prezentînd „lucrurile în sine“, faptele „vizibile“ (p. 58, 59). Deși o anumită cantitate de intrigă bazată pe reacții emotive ar putea fi indispensabilă, ea trebuie recunoscută ca un rău necesar neavînd „nici un fel de valoare estetică sau numai una reflectată, secundară“ (p. 76).

În mod firesc cititorul unor asemenea opere trebuie să fie purificat la rindu-i de tendința de a se implica emoțional. Citim mereu atacuri îndreptate împotriva cititorilor care doresc să fie mișcați de „acțiune“ sau de „intrigă“ sau de idile sentimentale. Cititorul competent, se subînțelege, nu va cere intensificări ale speranțelor sau temerilor bazate pe asemenea calități „melodramatice“ inferioare precum bunătaea morală și suferința nevinovată; el se va arăta mai degrabă dispus să guste acele plăceri furnizate de calități de ordin „estetic“ și „intelectual“, sau dintr-o contemplație a îndemînării artistului. Țelul suprem al artei, a spus Flaubert, nu este „nici să stîrnească lacrimile nici rîsul“ — cît de des avea să fie repetată această formulă în următoarea sută de ani — ci în „a lucra așa cum lucrează natura, adică, a-l face pe cititor să viseze“³. Chiar și James, care n-ar fi putut aproba niciodată forma extremă a dezumanizării descrisă de Ortega, pledează pentru un cititor capabil să se ridice deasupra implicării în simpla „povestire“ spre o apreciere analitică „a istoricului povestirii în cauză“⁴. El reclamă inteligență, discriminare și interes analitic, și deși, după cum am văzut, este gata să accepte responsabilitatea de a ridica cititorul la acest nivel, mai speră încă în existența unui cititor gata să reacționeze în mod adecvat, analitic.

Mulți dintre criticii de mai tirziu au accentuat contrastul dintre adevărata apreciere și interesul vulgar, josnic pentru intrigă și emoții. Puțini, probabil, vor merge astăzi pînă acolo unde au ajuns primii moderni descriși de Ortega, pentru care arta adevărată este „anti-populară“ și care împart „publicul în două grupuri“, obligîndu-l în mod deliberat pe „cetățeanul mijlociu să-și dea seama că este doar atît —

cetățeanul mijlociu, o ființă incapabilă de a primi cuminecătura sacră a artei, orb și surd la frumusețea pură". Dar în numeroasele denigrări moderne ale povestirii sau intrigii, percepem mereu tendința pecare Ortega cutează să o exprime în forma sa cea mai extremă: adevărata artă se bazează pe impulsuri care „nu sînt de un tip uman generic". Ea vizează nu „oamenii în general ci o clasă specială de oameni care s-ar putea să nu fie mai buni, dar care evident sînt deosebiți" ⁵.

Multe dintre atacurile asupra unor chestiuni pretins non-estetice precum intriga și implicarea emoțională s-au bazat pe redescoperirea modernă a „distanțării estetice". După ospățul neînfrînat al emoționalismului romantic și al realismului bucher, autorii au început să descopere, pe măsură ce secolul al nouăsprezecelea se apropia de sfîrșit, că prin înlăturarea diferitelor artificii ale literaturii anterioare ei au ridicat mai multe probleme decît au putut să rezolve; devenea din ce în ce mai limpede că arta va fi distrusă dacă prăpastia dintre artă și realitate urma să fie complet astupată. Dar a trebuit să vină secolul nostru pentru ca posibilitatea artificiei de a ne ține la o anumită distanță de realitate să fie luată în serios și considerată a reprezenta o virtute mai curînd decît pur și simplu un obstacol inevitabil în calea realismului deplin. În 1912 Edward Bullough a formulat condiția, denumită de el „distanță psihică", ca scriitorul nici să nu-și „supra-distanțeze" nici să nu-și „sub-distanțeze" opera. Dacă este supra-distanțată, va părea, afirma el, improbabilă, artificială, goală sau absurdă iar noi nu vom reacționa față de ea. Totuși dacă este „sub-distanțată", opera devine prea personală și nu poate fi gustată ca artă. De exemplu, dacă un om care crede că are motive să fie gelos pe soția sa vede *Othello*, el va fi prea tulburat și de o manieră care nu este propriu-zis estetică ⁶. Mai ales această a doua primejdie exprima ceva nou care plutea în aer; cînd Bullough sugera necesitatea ca artistul să ia măsuri spre a împiedica sub-distanțarea, el se situa în avangarda unei mari parăzi de autori și critici care își manifestau entuziasmul față de cutare sau de cutare „efect de alienare", sau care deplîngeau cerința cititorului obișnuit de a se simți profund implicat din punct de vedere emoțional în ceea ce citește. Strădania lui Berthold

Brecht în direcția realizării unei piese „de un tip non-aristotelian“, „care să nu se sprijine pe întropatie“, reprezintă doar forma extremă a ceea ce au căutat mulți artiști, în strădaniile lor de a distruge legătura cu realitatea tiranică⁷.

Accentul pus pe nevoia de a controla distanța este evident salutar. Dar dacă va încerca să descopere o distanță ideală pe care toate operele să se considere datorate s-o caute, romancierul se va trezi pus în dificultate. „Distanțarea estetică“ se compune din numeroase efecte diferite dintre care unele sînt extrem de adecvate pentru un anumit tip de operă. Și ceea ce este și mai important, distanța nu este niciodată un scop în sine; se urmărește distanțarea de-a lungul unei axe spre a se mări implicarea cititorului de-a lungul alteia. Cînd Chikamatsu, bunăoară, cere poeților să evite toate epitetele emoționale, el o face spre a mări tocmai efectul emoțional produs asupra cititorului. „Consider că patosul este exclusiv o chestiune de reținere. ... Este deosebit de important să nu se spună despre un lucru că «este trist», ci să fie trist de la sine“⁸. Cînd, pe de altă parte Brecht reclamă o „răceală a-tot-cuprinzătoare“ (p. 71), el pare la început să dorească o mărire a distanței de toate tipurile. Dar ceea ce urmărește în realitate este sporirea distanței emoționale spre a implica mai ferm judecata socială a cititorului.

Cu cît examinăm mai îndeaproape conceptul de distanță cu atît pare mai complicat. Desigur, dacă ne mulțumim să vedem toată literatura ca aspirînd spre un tip de implicare, și numai spre unul singur — senzația de realism, contemplare extatică a formei pure, și așa mai departe — nu ne vom simți stingheriți să căutăm de asemenea realizarea unui singur tip de distanță. Fiecare critic va putea deci să ofere formula sa și să încerce să-i convertească pe cititori să subscrie: Cît mai mult realism cu putință, dar suficient de mare distanță spre a se conserva senzația de formă; o formă cît mai pură cu putință, în care impuritățile precum intriga să fie reduse la minimum; ș.a.m.d. Dar este vreodată contactul nostru cu operele reale pe atît de simplu pe cît îl sugerează această abordare? Fiecare operă literară de oarecare forță — indiferent dacă autorul ei a compus-o sau nu avînd în vedere publicul — este de fapt un sistem elaborat de controale asupra implicării și detașării cititorului de-a lungul unor

direcții de interes. Autorul este limitat doar de evantaiul intereselor umane.

Rezistînd, deci, ispitei firești de a substitui propriile mele reguli universale privind acele interese ce trebuie intensificate sau suprimate spre a se realiza marea literatură, va trebui să dezvolt aici un catalog elementar — și pentru unii cititori relativ evident — al intereselor arătate de romancierii în fapt mai degrabă decît în teorie, pe care le exploatează atunci cînd își construiesc operele lor. Odată catalogul completat, ne mai trebuie convingerea că un tip de interes este cu mult superior celorlalte, dar chiar și așa legislațiile în favoarea sa trebuie să se bazeze pe o privire destul de cuprinzătoare asupra evantaiului de interese și apetituri⁹ pe care regulile noastre le vor interzice. Diferitele tipuri de epurare — fie că este vorba de vocea auctorială nerealistă, de emoțiile umane impure, sau de judecățile morale care contribuie la producerea lor — pot fi înțelese numai în contextul a ceea ce nu poate fi eliminat: un anume tip de interes care va pune stăpînire pe cititor și-l va susține de-a lungul întregii opere.

Instituind interesul drept criteriu general, sînt conștient de faptul că mă abandonez unui lucru care poate semăna cu apriorismul pe care l-am criticat. De ce trebuie toate operele să fie interesante? Și interesante pentru cine? Nu poate o operă să fie pur și simplu „adevărată“ sau „expresivă“ sau „frumos compusă“ — lăsîndu-l pe cititor să se descurce cum s-o pricepe mai bine? Pentru a da răspuns la aceste întrebări în mod adecvat ar trebui să merg foarte departe. Poate că va fi suficient să afirm aici că termenul de *interes* mi-a fost dictat de natura subiectului meu: dacă trebuie să mă ocup de literatură în măsura în care aceasta îi afectează pe cititori, un anume tip de interes va fi întotdeauna central. Diferite alte valori generale mi-ar fi dictate dacă aș încerca să abordez operele din altă perspectivă, ca de pildă reflecții ale realității, în care caz adevărul ar constitui termenul de maximă generalitate; sau ca expresii ale minții sau sufletului autorului, în care caz un termen general precum sinceritatea sau expresivitatea ar putea deveni esențial; sau, în fine, ca realizări formale de o mare reușită, în care caz termeni generali precum *coerență*, *complexitate*, *unitate* sau *armonie* s-ar

dovedi centrali. Operele literare sînt, de fapt, toate aceste lucruri; alegerea aspectului de evidențiat depinde în mare măsură de tipul de întrebare la care vrei să dai răspuns. Mai mult încă, există limitări inevitabile în orice alegere, după cum a arătat atît de convingător Abrams în *The Mirror and the Lamp*. Există de asemenea primejdii și ispite care sînt inevitabile — dar numai pentru criticul care poate rezista să nu-și impună în mod arbitrar varietății mari de autori reali de opere și auditorii, orientarea sa generală. Dacă în cele ce urmează am procedat în consecință sau nu, este din păcate o chestiune pe care nu o pot determina punînd pur și simplu mîna pe inimă și jurînd că mi-am dat toată osteneala.

TIPURI DE INTERES (ȘI DISTANȚĂ) LITERAR(Ă)

Valorile care ne interesează, și care astfel sînt disponibile manevrelor de ordin tehnic în roman, pot fi, în mare, împărțite în trei tipuri. (1) Intellectuale sau cognitive: avem, sau putem fi determinați să manifestăm, o puternică curiozitate intelectuală în legătură cu „faptele”, adevărata lor interpretare, adevăratele cauze, adevăratele origini, sau cu adevărul despre viața însăși. (2) Calitative: manifestăm, sau putem fi făcuți să avem, o dorință puternică de a vedea modelul sau forma desăvîrșită, sau de a trăi senzația dezvoltării ulterioare a calităților indiferent de ce tip. Am putea denumi această calitate „estetică”, dacă nu sugerăm astfel că o formă literară utilizînd acest interes a fost în mod necesar mai valoroasă din punct de vedere artistic decît una bazată pe alte interese. (3) Practice: avem, sau putem fi făcuți să manifestăm o dorință puternică pentru succesul sau eșecul celor pe care îi iubim sau urîm, admirăm sau detestăm; sau putem fi determinați să nutrim speranțe sau să ne exprimăm temeri în legătură cu o schimbare în calitatea unui personaj. Am putea denumi acest tip de valori „umane”, dacă n-am spune implicit prin aceasta că (1) și (2) ar fi cumva mai puțin umane. Această speranță sau temere se poate referi la o schimbare de ordin intelectual sau la soarta unui personaj; întîlnim acest soi de considerent practic chiar

și în romanul de idei cel mai intransigent care pare să se revendice de la (1). Dorința noastră poate, în al doilea rînd, să se refere la o schimbare în calitatea unui personaj; înțilnim acest aspect practic chiar și în romanul pur „estetic” al sensibilității care după cite se pare se clasifică indiscutabil la (2). În fine, dorința noastră poate privi o schimbare de ordin moral, sau o schimbare de destin — adică putem fi determinați să sperăm sau să ne temem de opțiunile morale particulare și de rezultatele lor.

Interesele intelectuale. — Întotdeauna dorim să aflăm faptele unui caz anume, fie că este vorba de simplele împrejurări materiale, ca în majoritatea povestirilor cu mistere, fie de adevărurile psihologice sau filozofice care explică circumstanțele exterioare. Chiar și așa zisele opere fără intrigă pot fi cercetate din dorința de a descoperi adevărul, despre lumea cărții. În lucrările care se sprijină în mare măsură pe acest interes, știm că s-a desăvîrșit cartea atunci cînd deodată ni se dezvăluie tabloul complet. În *Siddhartha* lui Hermann Hesse, de pildă, interesul nostru major rezidă în căutările lui Siddhartha: adevărul despre felul în care trebuie să trăiască omul. Dacă nu considerăm că modul de existență al omului reprezintă o chestiune importantă, sau că intuițiile scriitorului asupra chestiunii par a fi valoroase, poate să nu ne pese chiar deloc de acest roman, cu toate că ne pot delecta unele din plăcerile minore pe care ni le oferă. În multe din romanele moderne serioase căutăm răspuns întrebării: „Ce sens au aceste existențe?” În altele căutăm desăvîrșirea modelelor tematice, iconice sau simbolice.

Cu toate acestea foarte puține opere de imaginație se sprijină în exclusivitate pe dorința unei desăvîrșiri intelectuale. Formele pur literare ce aparțin de fapt acestui tip de suspense sînt tratatul filozofic ce ne stîrnește curiozitatea în legătură cu o chestiune importantă și romanul polițist pur analitic.

Desăvîrșirea calităților. — Majoritatea operelor de imaginație, chiar și acelea al căror tip pare a fi cognitiv sau didactic în sensul că sînt construite exclusiv pe interese speculative sau intelectuale, se sprijină în parte pe interese foarte diferite de curiozitatea intelectuală; ele ne fac să dorim dobîndirea unei calități. Deși unele calități procurate de unele dintre opere sînt adesea discutate la rubrica ter-

menilor cognitivi precum „adevărul“ și „cunoașterea“, este limpede că satisfacția pe care o dobîndim de la următoarele calități este pînă la un punct deosebită de plăcerea învățaturii.

a) Cauză-efect. — Cînd asistăm la inițierea unui lanț causal, cerem — și cererea este numai indirect legată de simpla curiozitate — să vedem rezultatul. Emma se amestecă în toate, Tess este siluită, Huck fuge de acasă — iar noi cerem să aflăm consecințele. Acest gen de succesiune, atît de reliefată de Aristotel în discuția sa cu privire la subiect, este — după cum am văzut — adesea minimalizată sau chiar incriminată de criticii și romancierii moderni. Și totuși dorința noastră de finalizare causală reprezintă unul dintre cele mai puternice interese la dispoziția autorului. Nu numai în viață credem că anumite cauze produc anumite efecte; în literatură credem că ele produc efecte în mod obligatoriu. În consecință noi, cititorii obișnuiți, odată ce am fost prinși de un autor care știe cum să se folosească de acest interes, nu ne lăsăm cu una cu două pînă nu aflăm dacă cererile noastre vor fi onorate.

Nesiguranța care atîrnă de la cauză la efect este desigur strîns legată, pe de o parte de curiozitate — adică de un interes cognitiv; noi știm că oricum se va produce, în împlinirea așteptărilor noastre se va petrece o deosebire, și în mod inevitabil sîntem curioși să vedem în ce va consta această deosebire. Toate operele bune ne surprind, și realizează aceasta concentrîndu-ne mai ales atenția asupra unor modele convingătoare ale cauzei-efectului care pînă atunci au fost ținute în umbră. Putem prezice dezastrul drept consecință a miniei lui Ahile; dar nu am putea niciodată prezice generozitatea sa față de Priam ca făcînd parte din „dezastru“, cu toate că atunci cînd se petrece pare să rezulte firesc din alte cauze izvorite din caracterul și situația lui Ahile.

Pe de altă parte, acest interes este ușor confundat cu interesele practice, descrise mai jos. Cu toate acestea este un interes calitativ, întrucît operează cu totul independent de interesele ce le purtăm propășirii ființelor omenești. De fapt el poate intra chiar în conflict cu acele interese. Eroul comite o crimă — iar noi ne zbatem între apetitul nostru pentru efectul adecvat, descoperirea și pedepsirea crimei, pe de o

parte, și dorința noastră ca el să dobîndească fericirea, pe de altă parte.

b) Așteptări convenționale. — Pentru cititorul experimentat începerea unui sonet reclamă încheierea lui; o elegie începută în pentametrul iambic reclamă încheierea ei tot în pentametrul iambic. Chiar și un gen atît de amorf ca romanul, cu mai nici o convenție stabilă, face uz de acest gen de interes: cînd încep ceva ce consider a fi un roman, mă aștept ca de-a lungul acelei compoziții să citesc un roman, excepțînd autorul care asemenea lui Sterne, poate să-mi transforme ideea mea despre ce se poate numi un roman.

După toate aparențele putem accepta aproape orice drept convenție literară, indiferent cît ar fi de improbabilă în sine. Chiar și cele mai extravagante manierisme, de la eufemism la „finneganisme“, pot îndeplini sarcina esențială de a ne întreține senzația integrității artistice a *acestei* opere ca fiind distinctă de toate celelalte și în același timp distinctă în raport cu existența. Și iarăși putem fi luați prin surprindere de către autorii care violează convențiile, dar numai în măsura în care în sinul unui anumit public sînt disponibile așteptări convenționale asupra cărora să se acționeze. Cînd fiecare se laudă că a violat convențiile, nimic nu mai rămîne inviolabil; cu cît se împruținează convențiile cu atît se împruținează și surprizele.

c) Forme abstracte. — Fiecare convenție pare să fie subordonată unui model mai general al dorințelor și satisfacțiilor. Echilibrul, simetria, punctul culminant, repetiția, contrastul, comparația — fiecare convenție reușită imită probabil un model derivat din experiența noastră. Convențiile care continuă să procure plăcere atunci cînd nu mai sînt la modă se bazează pe modele de reacție care zac îngropate foarte adînc. Moda formelor versificate nu stă pe loc, de pildă, dar metrul, rima și celelalte procedee muzicale ale poeziei nu-și pierd importanța.

Odată cu abandonarea versului și cu lipsa unui acord convențional, oricare ar fi acesta, asupra a ceea ce se înțelege printr-un bun stil narativ în proză, scriitorii narațiunilor mai lungi s-au văzut nevoiți să se angajeze într-o cercetare continuă în vederea aflării de noi căi pentru a întruchipa formele abstracte.

d) Calități „promise“. — În afara acestor calități, comune multor opere, fiecare operă promite în paginile ei inițiale o furnizare în continuare a calităților distinctive etalate în acele pagini. Fie că această calitate reprezintă sau nu o strălucire simbolică sau stilistică particulară, un tip general de inteligență, o calitate unică a sublimului, ironie, ambiguitate, iluzia realității, profunzime, sau zugrăvirea convingătoare de personaje, există implicit promisiunea sporirii în continuare a acestor calități.

Interesul nostru față de aceste calități poate fi static; nu sperăm și nici nu găsim o schimbare în această calitate ci pur și simplu înaintăm căutînd alte și alte lucruri de același fel. Unele din operele valoroase se bizuie în mare măsură pe acest tip de interes (*Eseurile* lui Montaigne, *Anatomia melancoliei* de Robert Burton, culegeri de snoave și vorbe de clacă, romane moderne experimentale în aria stilului, precum *Melanchta* de Gertrude Stein). Multe din romanele realiste sau naturaliste cîndva populare și care acum plictisesc au abuzat cam prea mult de interesul susținut manifestat pentru ceea ce adesea s-a denumit adevăr. Cîitind pentru prima oară un roman ce abordează într-o manieră nouă și vie un subiect nou oarecare — cum ar fi realitatea socială a prostituției, mediul de mahala, piața griului, realitatea psihologică a evreilor irlandezi sau a psihopaților americani — mulți cititori sînt atît de fascinați de noua senzație oferită de realitate, cu totul aparte de interesul pur informațional al faptelor, încît puține alte lucruri sînt necesare ca să le antreneze lectura pînă la capăt. Dar odată ce această calitate devine comună, interesul ei se estompează. Astăzi, de pildă, scriitorii cei mai vandabili știu să zugrăvească violența realității fizice cu o însuflețire care odinioară ar fi fundamentat o reputație internațională; supraviețuiesc numai acele romane care oferă ceva mai mult decît realitatea fizică.

Același pericol amenință interesul indiferent de tehnica folosită chiar și atunci cînd se adoptă o procedură intrinsec mai interesantă spre a se dobîndi o schimbare progresivă a calității. Urmînd explorările măiestrite ale lui James cu privire la posibilitățile „compoziției“ pentru roman, s-a crezut, cu oarecare ușurință, că interesul cititorului pentru tehnică reprezintă mai degrabă un substitut adecvat al celorlalte

interese decît un auxiliar, în cel mai bun caz, sau o distragere vătămătoare în cel mai rău. Și s-au scris unele romane care au încurajat acest interes. Cînd James și cei unsprezece colegi ai săi au produs *The Whole Family: A Novel by Twelve Authors* (1908) (*Întreaga familie: Un roman de doisprezece autori*), fiecărui autor revenindu-i un capitol, fiecare capitol folosind o altă inteligență centrală spre a arunca o lumină diferită asupra evenimentelor, nu se poate ca cititorul să nu se intereseze mai ales de punctul de vedere în sine decît de ceea ce dezvăluie acest punct de vedere: „Mă întreb ce va face James din capitolul său? ¹⁰ Dar chiar și introducînd acest „suspense“ abundant, interesul pentru tehnică are chiar toate șansele să nu se dovedească însemnat.

Interese practice.— Dacă examinăm îndeaproape reacțiile noastre față de majoritatea romanelor mari, descoperim că ne interesează în mod deosebit personajele ca oameni; ne preocupă norocul sau neșansa lor. În majoritatea operelor cit de cit semnificative, sîntem făcuți să admirăm sau să detestăm, să iubim sau să urim, sau pur și simplu să aprobăm sau să dezaprobăm cel puțin un personaj central, iar interesul nostru citind pagină de pagină, asemeni judecății noastre asupra cărții ca urmare a chibzuinței, este inseparabil legat de această implicare emoțională. Ne pasă, și ne pasă enorm de Raskolnikov și de Emma, de Moș Goriot și Dorothea Brooke. Indiferent ce li s-ar întîmpla, le dorim numai binele. Dar nu este mai puțin adevărat că dorințele noastre privitor la soarta unor asemenea oameni plăsmuiți diferă simțitor de dorințele noastre din viața reală. Vom accepta distrugerea omului pe care îl iubim, într-o operă literară, dacă distrugerea este reclamată de satisfacerea altor interese; ne vor delecta acele combinații de speranță și teamă care în viața reală sînt intolerabile. Dar și speranța și teama le aflăm acolo, iar distrugerea sau salvarea sînt resimțite într-o manieră aproape analoagă simțămîntelor produse de atari evenimente în viața adevărată.

Caracteristica mentală, fizică sau morală, care în viața adevărată mă face să iubesc sau să urăsc alți oameni, va produce același efect în roman. Există însă o mare diferență. Întrucît nu sîntem în situația de a profita sau de a fi prejudiciați de pe urma unui personaj ficțional, judecata noastră

este dezinteresată și într-un anume sens chiar iresponsabilă. Este pe deplin posibil ca interesul nostru să se polarizeze asupra unor personaje pe care altminteri le-am considera niște cunoștințe de-a dreptul insuportabile. Rămân însă în picioare ceea ce eu denumesc interesele practice, mai ales acele calități morale ce se desprind din opțiunile caracteristice sau din declarațiile directe ale autorului, interese care au constituit întotdeauna o bază importantă a formei literare. Interesul nostru față de soarta lui Oedip și Lear, David Copperfield și Richard Feverel, Stephen Dedalus și Quentin Compson, izvorăște în parte din convingerea că sînt oameni care contează, oameni al căror destin ne preocupă nu doar pentru că are semnificație sau reprezintă o calitate, ci pentru că ne afectează ca ființe umane.

Asemenea interese nu constituie doar baza necesară dar impură, după cum s-ar exprima Ortega, care să „facă posibilă contemplația” ci „ceva lipsit cu desăvîrșire de valoare estetică sau posedînd numai una reflectată sau secundară” (p. 80, 76). În multe opere de prima mîină ele constituie însuși miezul trăirilor noastre. Nu este deloc exclus să ne refuzăm asentimentul atunci cînd un autor încearcă să ne manevreze mult prea evident sau ieftin recurgînd la o atribuire întîmplătoare de bunătate, scripire intelectuală, frumusețe sau farmec. Dispunem cu toții de asemenea epitete ca „melodramatic” pe care să le aplicăm împotriva unor abuzuri de acest tip. Faptul nu demonstrează că interesul uman în sine ar fi ieftin. Este adevărat că modul în care ne implicăm în soarta lui Raskolnikov nu diferă calitativ de implicarea reclamată de romanele cele mai sentimentale. Dar în operele mari ne abandonăm emotiv din rațiuni care nu ne lasă nici un fel de regrete, nici un fel de înclinație de a retracta, după ce vraja participării nemijlocite s-a risipit. Acestea sînt de fapt rațiunile față de care ar trebui mai degrabă să ne simțim rușinați dacă *n-am* reacționa nicicum.

Unul din cele mai bune prilejuri îl oferă întotdeauna spectacolul unui om bun pus în fața unor opțiuni morale importante. Faptul că în mod obișnuit neglijăm unii termeni morali precum „oameni buni” și „oameni răi” este într-adevăr regretabil dacă ne face prin asta să trecem cu vederea rolul judecății morale în mai toate lecturile noastre semnificative. Este noto-

rie povestea psihanalistului care a ascultat răbdător și imposibil destăinuirile criminale ale pacientului său — pînă ce deodată, cînd acesta părăsea încăperea, fu năpădit de o repulsie plină de revoltă. Oricît am încerca să evităm termeni ca „moral“ sau „bun“ — pe care în ciuda corului din ce în ce mai răspicat împotriva relativismului mulți mai încearcă să-i evite totuși — nu ne putem eschiva de la a pronunța verdicte asupra personajelor pe care le știm demne de admirația sau de disprețul nostru din considerente de ordin moral, tot așa după cum nu ne putem sustrage în a le judeca capacitățile intelective. În sinea noastră putem să nu condamnăm prostia și viciul, dar credem că oamenii n-ar trebui să fie proști și cu atît mai puțin vicioși. Putem explica comportarea ticălosului punîndu-l în relație cu mediu din care provine, dar faptul în sine al emiterii unor explicații justificative echivalează cu a recunoaște necesitatea scuzei.

În realitate, retragerea de pe pozițiile judecății morale este mult mai neînsemnată decît pare la suprafață, în urma deplasărilor din romanul modern spre noi accepțiuni ale bunătății și răutății. Mișună în literatura modernă ticăloși care, convențional vorbind, sînt plini de virtute, dar care sînt iremediabili compromiși prin faptul că subscriu orbește unor standarde demodate sau se arată intoleranți față de bunătatea veritabilă dar neconvențională (misionarii din „Ploaia“ lui Somerset Maugham, „americanul liniștit“ din romanul lui Graham Greene). Se pare că prototipul îl furnizează Miss Watson din *Huckleberry Finn*, care este hotărîtă să „trăiască astfel încît să ajungă în locul cel bun“. Autorul ne poate lesne face să fim de acord cu Huck, care „nu putea vedea nici un avantaj în a merge unde voia ea să ajungă, așa că se hotărî ca nici măcar să nu încerce“. Sînt totuși puțini aceia care comit eroarea de a vedea în repudierea de către Huck a ideii D-rei. Watson despre virtute, o repudiare a virtuții însăși.

O bună parte a aceea ce pare calitatea pur estetică sau intelectuală a unui personaj poate evidenția și o dimensiune morală care să fie extrem de eficace, deși niciodată recunoscută fățiș de la autor la cititor. Comparat cu Dickens, bunăoară, James Joyce poate părea în mod explicit amoral. Interesele fățișe ale lui Joyce sînt în întregime chestiuni privind

adevărul și frumusețea. Judecățile morale convenționale nu apar niciodată în opera sa decît spre a fi zeflemisite. Și totuși întreaga forță a *Portretului artistului în tinerețe* depinde de calitatea esențialmente morală a realizării de către Stephen a vocației sale artistice și a integrității sale în a i se dedica pînă la capăt. Repudierile sale în sfera moralei convenționale — refuzul de a îmbrăca sutana preoțească, respingerea cuminecăturii, decizia sa de a se autoexila — sînt de fapt interpretate ca semne ale integrității estetice — adică ale superiorității morale. Probabil că Joyce nu ar spune niciodată despre el că este un băiat „bun“, deși mai tîrziu un Joyce mai vîrstnic și mai copt se arăta dispus să-l descrie pe Bloom drept „un om bun“, „un om complet“¹¹. Pentru noi Stephen este, în parte, un băiat bun. El își urmărește viziunea fără compromisuri; destinația sa este paradisul joyceian¹². Putem pretinde că îl citim pe Joyce obiectiv și dezinteresat, fără implicările de ordin sentimental pe care ni le pretinde romanul victorian. Dar cei mai mulți dintre noi n-am depăși prima pagină dacă romanul ar fi doar portretul unei sensibilități estetice ce-și trăiește epifaniile joyceiene¹³.

Indiferent care ar fi intențiile lui Joyce față de asemenea episoade ca de pildă corecția la palmă aplicată nevinovatului Stephen, el evident profită de simpatia noastră irezistibilă pentru victima inocentă. De îndată ce o asemenea simpatie se înscăunează, fiecare episod ulterior devine o trăire adîncă, și nu doar obiectul unei contemplații. Eroul victorian ne cîștigă destul de frecvent simpatia fiindcă inima sa se află unde trebuie. Mulți eroi moderni ne cîștigă devotamentul pentru că sensibilitatea lor estetică nu poate fi dezisă, sau pentru că își trăiesc viața sorbind-o pînă la ultima picătură, sau pur și simplu pentru că sînt victime ale mediului înconjurător. Într-adevăr, acest fapt constituie o deplasare de accent, ceea ce însă nu trebuie să ne facă să acceptăm concluziile eronate pe care le degajă discuțiile la modă despre „eroarea afectivă“: însăși structura romanului și, deci și perceperea estetică a acesteia, se realizează pe baza unor asemenea materiale practice care în sine sînt aparent „non-estetice“.

COMBINAȚII ȘI CONFLICTE DE INTERESE

Întrucît oamenii manifestă într-adevăr interese puternice de natură intelectuală, calitativă și practică, nu există nici un motiv ca marile romane să nu poată fi scrise sprijinindu-se exclusiv pe un singur asemenea interes. Rămîne însă faptul incontestabil că nici o operă mare nu s-a bazat doar pe unul singur. Ori de cîte ori o operă tinde să se bizuie exclusiv pe interesele de ordin intelectual, pe contemplarea calităților, sau pe dorințe de ordin practic, ne trezim cu toții căutînd adjective prin care să biciuim ofensatorul astfel: un simplu „roman de idei“, o simplă „formă seacă“, un simplu „storcător de lacrimi“, calificative care ar ofensa pe oricine în afara numărului neglijabil de critici și autori care sînt momentan absorbiți să împingă unicul lor interes pînă la limita extremă ¹⁴. Și într-adevăr, singular este criticul care poate face distincția între romanele într-adevăr prejudiciate prin limitare și romanele „limitate“ care, asemenea celor scrise de Jane Austen, dezvoltă o gamă largă de interese în interiorul unui cadru social strîmt.

În orice caz, spre binele sau spre răul nostru, cu toții părem convinși că un roman sau o piesă care ne satisface interesul pentru adevăr, frumos și bine este superior chiar și celui mai reușit „roman de idei“, „piese bine construite“ sau „roman sentimental“ — spre a selecta doar cîteva dintre formele pătînitore catalogate prin etichetările convenționale. Interesul nostru emoțional pentru Shakespeare se bazează în mod ferm pe interese intelectuale, calitative și morale. Consituie o eroare gravă a considera această bogăție ca și cum s-ar pune pur și simplu problema unei anumite umpluturi pentru publicul din staluri și al alteia pentru cel de la galerie. A separa intriga, numeroasele și variatele plăceri calitative (inclusiv sistemele imagistice și abundența obscenităților), sau semnificația intelectuală profundă spre a erija unul din fragmente drept superior celorlalte este tocmai ceea ce o cunoaștere directă a pieselor ne învață să nu facem. Venim în contact cu o unitate miraculoasă care ar fi putut să rămînă disociată de n-ar fi fost vorba de dibăcia lui Shakespeare de a ne implica simultan mintea, inima și sensibilitatea.

Un alt maestru al aceluiași tip de bogăție este Dostoievski. În *Crimă și pedeapsă* sîntem confrunțați cu o mare varietate de solicitări intelectuale. Ne interesează lupta politică, religioasă și filozofică dintre nihilism și relativism pe de o parte și mintuire pe de alta. Vrem să știm dacă Porfiri va prinde șoarecele. Sîntem curioși în legătură cu cele o mie unul amănunte care sînt rezolvate în decursul operei. Apoi sîntem în permanență excitați de apetituri calitative: am fost martorii crimei și cerem pedepsirea; așteptăm și alte utilizări remarcabile și profunde ale viselor, și ni se mai oferă din acestea; am mai dori să vedem cîte ceva din această dibăcie care transformă personaje dezagreabile în portrete plăcute și Dostoievski nu ne dezamăgește. În fine, judecata noastră *practică* și emoțiile ce se declanșează sînt puternic implicate. Ne raliem lui Raskolnikov într-un fel aparte și intens, de la început pînă la sfîrșit; îi dorim fericire cu ardoare, deși fără prea multe speranțe, și ne temem de însăși pedepsirea pe care o reclamă chiar interesul nostru pentru modelul cauză-efect. De asemenea ne situăm de partea multor altora, mai ales de partea Soniei. Acele manifestări frauduloase din punct de vedere estetic, lacrimile și rîsul, precumpănesc de la un capăt la altul, dar nu le trăim ca pe niște momente izolate și sentimentale, rupte definitiv de apetiturile și gratificațiile noastre intelectuale și estetice.

Pînă aici totul este în ordine. Ar fi o greșală, totuși, să se întreprindă o pledoarie simplistă care să reclame îmbogățirea paletelor autorilor, ca și cînd toți stimulii ar trebui să se afle simultan în toate operele, și cu cît se află acolo mai mulți cu atît mai bine. Pericolul nu rezidă în faptul că nu vor fi incluse suficient de multe interese într-o lucrare, ci în aceea că urmărirea intereselor secundare ar putea diminua acele interese de care autorul se interesează cu precădere. Deși majoritatea marilor opere întruchipează pînă la un punct toate cele trei tipuri de interese, unele interese particulare aparținînd fiecărui tip sînt incompatibile între ele și față de unele tipuri de retorică. De fapt tocmai această recunoaștere a incompatibilității intereselor ne-a condus la ideea că retorica fățișă, oricît de utilă ar fi în intensificarea anumitor interese practice, a stîmjenit unele interese calitative, mai cu seamă atributele de realism și puritate. Dar mai există și alte incompatibilități care n-au fost descrise atît de amănunțit.

Un autor poate dori, de pildă, să cultive interesul cititorului pentru calitatea ambiguității. El nu poate face astfel transmițând totuși în același timp deplina plăcere intelectuală a curiozității satisfăcute sau utilizând la maximum interesele morale sau emoționale ale cititorului. Încercăm o plăcere văzându-l pe cel pe care-l simpatizăm triumfând în fața dificultăților după cum încercăm o plăcere recunoscând că viața este atât de complexă încât nimeni nu triumfă fără echivoc. Ambele plăceri nu pot fi realizate pe deplin în aceeași operă. Dacă, bunăoară, trebuie să mă veselesc de exilul voluntar al lui Stephen ca reprezentând indiciul definitiv al creșterii sale în direcția maturizării artistice veritabile, nu pot în același timp să mă bucur pe deplin de inteligența creatorului în opțiunea sa privind menținerea intactă a ambiguității acelui exil; cu cât rămîne mai nedecisă această ambiguitate cu atât apare mai știrbit triumful.

Dacă unui mare artist îi este limpede unde-și are plasat focarul, el poate institui un oarecare echilibru între complexitățile lumii realizând totuși un grad înalt de implicare emoțională. Dostoievski, asemenea lui Shakespeare, își derivă o parte a pre-eminenței sale din capacitatea de a arăta cât de neguroasă este într-adevăr lumea principiilor morale în clipa în care dorim să ne menținem clară orientarea simpatiiilor. Criminalii săi rămîn extrem de atrăgători deoarece el știe, și ne face și pe noi să știm, de ce sînt criminali și de ce totuși ne atrag încă. Nu ambiguitatea veritabilă ci mai curînd complexitatea cuplată cu claritate, pare a fi secretul său. Dacă ar fi permis valorii fundamentale a lui Raskolnikov sau Dmitri să plutească în ambiguitate, sau dacă ne-ar permite să ne îndoim de sinceritatea lui Ivan în raportul dialectic al acestuia cu Alioșa, soarta lor nu ne-ar mai mișca tot atât de adînc.

Lumea reală este cu siguranță ambiguă. Cînd regele meu se duce la locul execuției, nu sînt foarte sigur niciodată dacă să plîng sau să mă veselesc; sau dacă sînt sigur, aflu foarte curînd că s-ar putea prea bine să n-am dreptate. Iubirea mea nespusă nu se dovedește a avea o inimă de piatră — după cum se putea prea bine întîmpla în romanul sau drama mai veche — ci o inimă care mă lasă buimac. La fel ca și mine ea nu este nici bună nici rea, ci dintr-un amestec care ulu-

iește. Dacă literatura trebuie să se ocupe în mod realist de viață, nu trebuie ea oare atunci să se ocupe mai degrabă de tonurile neutre decât de nuanțele de stacojiu și ultramarin? Ba chiar așa — dacă veridicitatea și naturalețea contează mai mult decât orice altceva. Efectele dramatice însă depind de intensificare. Semizeii, eroii, ticăloșii, întruchipările poetice de felul lui Othello și Iago — aceștia nu sînt realiști în sensul realității noastre cotidiene. Iar, pe de altă parte, Maggie, fata care bătea trotuarele, nu va apărea ca o regină, nici măcar potențial, dacă trebuie zugrăvită cu realism; numai dacă naratorul se simte liber să-și manevreze materialele pentru a arăta ce s-ar fi putut alege de ea, sau cum destinul ei devine emblematic pentru o anumită societate — pe scurt, de ce este mai semnificativă decât calamitățile de care aflăm zilnic din ziare — ne vom preocupa de soarta ei cu aceeași fervoare pe care o acordăm de bună voie nerealistei Desdemona. Un Joyce își poate aduce contribuția în multe alte direcții așa încît poate risca întrebarea noastră: „Cui îi pasă de soarta lui Molly Bloom?“. Dar ce poate răspunde Farrell cînd îi adresez întrebarea, „Cui îi pasă de eroul ne-eroic din *Gas-House McGinty*?“¹⁵

În mod similar, dacă un autor dorește să mă ia cu sine în expediția pentru depistarea adevărului și în cele din urmă mi-l înfățișează, voi resimți întreaga aventură ca pe o banalitate plictisitoare dacă nu îmi va furniza indicii neambigui asupra genului de aventură în care m-am angajat și asupra faptului dacă îmi voi atinge țelul odată sosit acolo; convingerea sa intimă că problema, țelul și importanța lor sînt clare, sau că claritatea este lipsită de importanță, nu este suficientă. În cazul său un comentariu auctorial direct, distrugînd iluzia că povestirea se povestește de la sine, poate mai curînd să îl conducă spre efectul dorit decât să i-l suprimе.

Există plăcerea aflării adevărului simplu, după cum există plăcerea aflării faptului că adevărul nu este simplu. Ambele sînt surse legitime ale efectului literar, dar ele nu se pot realiza pe deplin simultan. Conștient sau nu, artistul trebuie să opteze în această privință, ca și în oricare alta. A scrie un gen de carte presupune întotdeauna repudierea pînă la un punct a celorlalte genuri. Și în ciuda indiferenței afișate a unui

autor față de cititor, fiecare carte își dăltuiește din materialul oferit de omenire pe acei cititori pentru care au fost concepute efectele sale particulare.

ROLUL CONVINGERILOR

Cu acest spectru lărgit de interese în minte, ne vom afla acum într-o situație întrucîtva mai favorabilă de a lua în considerare problema convingerilor autorului și cititorului. „Majoritatea cercetătorilor contemporani ai literaturii vor fi de acord că ideile unui scriitor au puțin de a face cu talentul său artistic sau cu moralitatea sa. ... Nu foarte mulți oameni se vor putea declara de acord cu viziunea asupra omului împărtășită de Homer, Dante, Baronul Corvo sau Erza Pound; dar faptul că sîntem sau nu de acord cu ei trebuie să aibă puțin a face cu faptul acceptării sau respingerii artei lor“. Astfel scrie Maurice Beebe, redactorul periodicului *Modern Fiction Studies* ¹⁶, exprimînd încă o dată o poziție ce a fost repetată la nesfîrșit de la faimoasa formulare a lui I. A. Richards potrivit căreia „nu avem nevoie de nici un fel de convingeri, și într-adevăr nu avem niciuna, pentru a citi *Regele Lear*“ ¹⁷. Pe de altă parte, co-ordonatorul unui simpozion în problema convingerilor în literatură a găsit drept numitor comun între toți participanții teza care susține că literatura „implică postulate, convingeri și simpatii față de care este indispensabilă o subscriere destul de fermă pentru a citi literatura ca literatură și nu ca altceva“ ¹⁸.

Dezacordul aparent este în această privință izbitor. Dar dispare parțial atunci cînd ne reamintim distincția pe care am făcut-o între autorul real și autorul implicat, „alter ego“-ul creat în operă. „Viziunea asupra omului“ exprimată de Faulkner și de E. M. Forster, cînd își rostesc alocuțiunile la Stockholm sau cînd își scriu eseurile, are într-adevăr doar o valoare periferică pentru mine cît timp le citesc romanele. Dar autorul implicat al fiecărui roman este cineva cu ale cărui convingeri asupra tuturor problemelor trebuie în mare măsură să fiu de acord dacă vreau să-i gust opera. Desigur, aceeași distincție trebuie făcută între mine ca cititor și persoana, adesea foarte diferită, care își onorează notele de plată, repară garnitura robinetelor, și nu izbutește pe deplin nici la capitolul genero-

zitate nici la cel al înțelepciunii. Numai în procesul lecturii devin acel ins ale cărui convingeri trebuie să coincidă cu cele ale autorului. Indiferent de convingerile și comportările mele reale, trebuie să-mi subordonez mintea și inima cărții cu care am de gând să mă delectez pe deplin. Autorul crează, pe scurt, o imagine a sa și o altă imagine a cititorului său; el își făurește cititorul, la fel cum își făurește „alter ego“-ul, și cea mai izbutită lectură se realizează atunci când identitățile create, ale autorului și cititorului, pot ajunge la un acord deplin.

Această distincție dizolvă totuși numai în parte contradicția privind rolul convingerilor, întrucât ruptura dintre sinele meu obișnuit și multitudinea de identități pe care sint dispus să le asum pe măsură ce citesc nu este completă. Walker Gibson, într-un excelent eseu despre „Autori, vorbitori, cititori și pseudo-cititori“⁴⁹ face afirmația potrivit căreia cartea pe care o respingem ca fiind proastă este adesea pur și simplu o carte în al cărui „pseudo-cititor“ descoperim o persoană cu care refuzăm să ne identificăm, o mască pe care refuzăm să o punem, un rol pe care nu voim să-l jucăm“. Ne putem îndemna la o lectură într-un spirit tolerant, îl putem cita pe Coleridge în privința suspendării voluntare a suspiciunii până ce ajungem să fim suspendanți noi înșine cu totul într-un univers al relativismului, și încă ne vom întâlni cu multe cărți care postulează cititori a căror identitate refuzăm să o preluăm, cărți ce se fundamentează pe „convingeri“ sau „atitudini“ — termenul pentru care optăm nu are importanță în aceste împrejurări²⁰ — pe care noi nu le putem adopta nici măcar ipotetic.

Înțelegem acum, de pe această poziție, că dificultățile pe care le-am întâmpinat în legătură cu „alter ego“-ul implicat al lui Lawrence (pp. 114—116, mai sus) pot fi la fel de bine descrise drept incapacitatea sau refuzul meu de-a asuma acele caracteristici pe care le pretinde el „pseudo-cititorului“ său. Indiferent ce ar spune adepții lui Lawrence în legătură cu slăbiciunile propriului meu caracter, slăbiciuni ce ar putea explica refuzul meu, pur și simplu nu-i pot citi polemica fără să zîmbesc atunci când ar trebui să gîfii, și să fiu batjocoritor atunci când ar trebui să mă las copleșit de evlavie. Nu voi ști niciodată sigur dacă pentru acest fapt trebuie să dau vina pe mine sau pe Lawrence. Poate că trebuie să fie

împărțită. Chiar dacă nu mă pot reține în a-l blama cît de cît, este greu de spus dacă nereușita în a mă antrena în direcția sa reprezintă o deficiență ce ține de măiestria artistică sau de o incompatibilitate fundamentală pe care nici o măiestrie nu o va putea depăși. Mi-ar fi însă imposibil să conchid că incompatibilitatea în sfera convingerilor n-ar avea nici o legătură cu judecata mea privitoare la Lawrence.

Nu vom putea niciodată gusta pe deplin *Ambasadorii* lui James, ca să mai dăm un exemplu, dacă pe măsură ce citim persistăm în ideea că spontaneitatea conștiinței trebuie să fie întotdeauna subordonată conștiinței puritane — adică dacă refuzăm să adoptăm valorile autorului implicat la cotele estimărilor stabilite de către acesta. Descoperirea pariziană făcută de către Strether cu privire la ce înseamnă *să trăiești* va constitui pentru noi o cădere mai curînd decît un triumf, iar cartea ni se va părea mai puțin pregnantă. Descoperirea lui Strether ar putea pare un lucru bun, nu numai în opinia sa sau în opinia lui James, față de care putem manifesta un oarecare interes, ci și în propria noastră opinie. Și mai departe, dacă romanul urmărește să-și asigure respectul nostru, dacă urmărește să ne persiste în amintire ca însemnînd ceva mai mult decît o experiență plăcută bazată pe un truc efemer, trebuie să fim capabili să ne asumăm convingerile în baza cărora se produce descoperirea lui Strether ca figurînd printre concepțiile tenabile despre viață. Una dintre cele mai obișnuite posturi în care ne punem ca cititori relevată nouă în urma meditației este aceea de a ne fi lăsat antrenați în direcția asumării identității unui pseudo-cititor pe care nu-l putem respecta, de a fi acceptat temporar impunerea unor convingeri pe care nu le-am putea apăra la lumina zilei.

Este adevărat că, așa cum ne reamintește Beebe, putem citi cu plăcere operele multor autori mari, ale căror convingeri le respingem parțial: Dante, Milton, Hopkins, Yeats, Eliot, Pound — lista variază, desigur, în raport cu poziția criticului. Dar este oare pe deplin adevărat că adevăratul catolic sau ateu, oricît de sensibil, tolerant, studios și bine informat ar fi cu privire la convingerile lui Milton, gustă *Paradisul pierdut* în aceeași măsură cu acei dintre contemporanii și co-religionarii lui Milton, înzestrați cu inteligență și sensibilitate? Poate oare un protestant fervent sau un evreu

ce au oroare de celibatul preoțesc să guste poemul lui Hopkins „The Habit of Perfection“ la fel cu un catolic fervent cu sensibilitate și experiență literară similară? Să ne fie clar, vorbim de experiența literară și nu de plăcerile iscate la auzul reverberațiilor propriilor noastre prejudecăți. Problema care se pune este dacă a gusta literatura ca literatură, și nu ca propagandă atrage după sine implicarea convingerilor noastre și eu cred că răspunsul se poate da fără echivoc. Oricine a citit același roman „înainte și după“, observînd strania debilizare pe care o trădează un roman cînd i-am repudiat standardele, fie religioase, fie politice, de credință în progres, nihilism, existențialism, ș.a.m.d., știe că ideile noastre chiar și în probleme strict intelectuale nu pot să nu ne afecteze funciarmente reacțiile literare.

Puriștii ne-ar putea răspunde că, deși toți cititorii permit de fapt interpunerea convingerilor lor în calea considerării obiective a operei, ei nu ar trebui să procedeze astfel. Ceea ce ne întoarce de unde am pornit: dacă dorim să ne ocupăm de o literatură care n-a existat niciodată pe uscat sau pe mare, și să postulăm un cititor ideal, care ar fi imposibil să existe vreodată, iar apoi să judecăm toate cărțile și toți cititorii în măsura în care ei se adecvează mai mult sau mai puțin exact acestei condiții pure — iată privilegiul nostru. Dar așa cum stau lucrurile chiar și literatura cea mai mare depinde fundamental de concordanța dintre convingerile autorilor și cele ale cititorilor. Într-o discuție excelentă asupra problemei, M. H. Abrams ne spune ceea ce n-ar fi fost cituși de puțin nevoie să fie spus dacă o întreagă generație de îndemnuri la „obiectivitate“ nu ne-ar fi condus pe un drum greșit:

Este deci aprecierea Odei [la o urnă grecească] cu totul independentă de convingerile cititorului? Desigur că nu. Pe măsură ce se desfășoară, poemul recurge în mod constant la un complex de convingeri care sînt produsul experiențelor umane obișnuite în materie de viață, oameni, dragoste, mutabilitate, vîrstă și artă. Acestea subzistă nu atît într-o formă conceptualizată cît sub forma atitudinilor neverbalizate ...; dar sînt oricînd gata să se precipite sub forma aserțiunilor de îndată ce sînt fundamental contestate ... Dacă poemul

demonstrează eficiență, aprecierea pe care o dăm chestiunilor prezentate nu se realizează contemplativ și de la distanță, ci este activ angajată. ... Sîntem interesați într-o manieră care pune în joc toate resursele noastre morale și le exprimă continuu prin atitudini de aprobare sau de dezaprobare, simpatie sau antipatie ²¹.

Aceasta nu înseamnă, firește, că *Paradisul pierdut* nu poate fi gustat de către catolici într-o măsură mai mare decît un poem epic de mîna a doua de inspirație catolică, sau că protestanții nu pot gusta „*The Habit of Perfection*“ mai mult decît ar putea-o face în cazul unui imn protestant de mîna a doua. Aceasta înseamnă pur și simplu că diferențele de convingeri chiar și în sfera sistemelor abstracte, speculative, sînt întotdeauna într-un anume sens relevante, adesea destul de stîinjenitoare și uneori de-a dreptul fatale. Imaginați-vă o tragedie admirabil scrisă în care eroul este un nazist, membru al detașamentelor SS, eroarea sa tragică constînd în faptul de a fi cochetat temporar și în mod fatal cu idealuri democratice. Se află careva printre noi, indiferent de angajarea sa în slujba obiectivității, care ar putea susține în mod serios că acordul sau dezacordul său față de ideile autorului într-o astfel de lucrare n-au nimic de a face cu acceptarea sau respingerea artei sale?

Este adevărat că unele opere par a se ridica deasupra diferențelor de sistem filozofic cîștigînd cititori din toate taberele. Shakespeare constituie exemplul suprem. Normele din piesele sale sînt într-adevăr compatibile cu mai multe filozofii decît sînt conținute în majoritatea dogmelor noastre; tocmai această centralitate, această lipsă de părtinire, această capacitate de a sonda inima lucrurilor pe care toate filozofiile se străduiesc să o realizeze în termeni conceptuali, fac ca piesele sale să poată fi desemnate de noi prin cuvîntul universale. Marea artă poate reuni laolaltă oameni de diferite convingeri traducînd, ca să zicem așa, vocabularele lor deosebite într-o experiență tangibilă care încorporează ceea ce vor să spună. Ea mediază astfel între filozofii: platonicianul și aristotelicianul, catolicul și protestantul, liberalul și conservatorul, pot cădea de acord cu privire la faptul că aceste existențe sînt comice sau tragice, că această comportare este netreb-

nică sau admirabilă, de fapt că aceste piese exprimă existențial, ca să folosim un limbaj la modă, sensul vieții.

Dar spunînd asta nu am spus cîtuși de puțin că marea literatură este compatibilă cu toate credințele. Deși atunci cînd este supus unei examinări superficiale Shakespeare pare să „nu aibe nici o convingere“ și deși este într-adevăr imposibil să extragem din piese o formulare perfect coerentă în sfera filozofiei, religiei, sau politicii care să satisfacă pe toți cititorii, nu este greu să întocmim o listă cu nenumăratele norme ce trebuie acceptate dacă vrem să înțelegem anumite piese, iar unele dintre acestea se regăsesc de-a lungul întregii sale opere. Este adevărat că aceste convingeri sînt în cea mai mare parte axiomatice, chiar locuri comune — dar acesta este însuși motivul pentru care sînt atît de acceptabile pentru cei mai mulți dintre noi. Shakespeare ne cere să credem că este drept să ne cinstim părinții, și că este rău să omorîm oameni vîrstnici precum Lear sau să scoatem ochii unor bătrîni precum Gloucester. El insistă asupra faptului că este întotdeauna rău să ne folosim de ceilalți oameni ca de niște unelte în scopuri proprii, fie pentru a ucide fie pentru a calomnia, că este un lucru bun să iubești, dar rău să iubești egoist, că vîrsta înaintată și neajutorată este vrednică de mila noastră că egocentrismul orb merită să fie pedepsit. El nu ne lasă să uităm niciodată că lumea este constituită din bine și din rău în amestecuri foarte stranie și înspăimîntătoare sau că suferința reprezintă o parte esențială în alcătuirea lumii, dar el își amintește de asemenea că ea poate produce o împlinire care într-un fel le justifică pe toate: în piesele sale suferința, ca toate celelalte lucruri, dobîndește un anumit sens într-un univers în care domnește ordinea. O atare listă de norme persistente este surprinzător de asemănătoare normelor derivate din alți autori cu adevărat mari, precum și cu cele întîlnite la mulți alții extrem de mediocri. Fără îndoială a lucra potrivit unor asemenea universalii nu este suficient pentru a-l face mare pe un autor. Dar a le accepta în operele în care sînt pertinente reprezintă o etapă fundamentală mai înainte de a se putea realiza măreția.

Rareori discutăm marea literatură în acești termeni, fie că îi considerăm de la sine înțeleși fie că par desueți ²². Este de presupus că numai un maniac s-ar putea ralia lui Goneril

și lui Regan împotriva lui Lear. Numai cînd o operă pare explicit doctrinară, sau cînd oameni rezonabili ajung într-un total dezacord cu privire la valorile ei se pune problema discutării convingerilor. Și chiar și atunci cînd s-ar pune într-adevăr, ar constitui o eroare să considerăm convingerile în termenii teoriilor speculative. Marile opere „catolice” sau „protestante” nu sînt în ceea ce au fundamental cituși de puțin catolice sau protestante. Chiar dacă este de așteptat ca un catolic să culeagă mai multe delectări și intuiții indisponibile unui non-catolic parcurgînd cartea lui Mauriac *Cuibul de vipere*, imaginea pe care aceasta ne-o procură în legătură cu un om ce ajunge nefericit ca urmare a propriei sale dezorientări spirituale depinde pentru realizarea efectelor ei de valori comune mai tuturor concepțiilor asupra destinului uman. Cititorului care împărtășește convingerea că suferința umană este vrednică de plîns, și că a simți în permanență invidie, frică și neîncredere înseamnă a fi nenorocit trebuie să i se facă milă de acest om. Cel care crede că este bine sau important ca un om nefericit și ocolit de alții să afle o oarecare căință, și iubire, oricît de neînsemnată, mai înainte de a închide ochii, nu poate să nu reacționeze față de această încheiere. Lipsa de preocupare a non-catolicului față de eventualitatea că protagonistul va primi ori nu onțiunea supremă — problemă ce joacă un rol minor în carte — îi va atenua fără îndoială întrucîtva reacția. Dar *Cuibul de vipere* îl roade tot atît de nemilos pe un necredincios ca și pe cel mai ortodox dintre cititori.

Deși asemenea universalii acționează inevitabil și într-o anumită măsură în mai toată literatura mare, nu este mai puțin adevărat că majoritatea operelor al căror autor a cerut cititorului să fie „obiectiv” au depins de fapt în foarte mare măsură de substituirea standardelor mai convenționale sau publice prin valori neconvenționale sau private — purtînd adesea în critica modernă numele de „mituri”. Departe de a reclama obiectivitate, autorii lor au reclamat de fapt fidelitate față de o axă co-ordonată neobișnuită. Caracterul straniu la primul contact al mai tuturor lucrărilor de literatură modernă derivă în mare măsură de la această substituție — adesea nerecunoscută și nesprijinită de nici o clarificare sau intensificare — a vechii scări a standardelor printr-una particulară și nouă.

Astfel „romanul sensibilității“, așa cum a fost scris de Virginia Woolf și de alții, a respins în mod deliberat mai toate valorile pe care se bazau efectele romanelor anterioare. În *Spre far* se fac puține eforturi de a se angaja simțămintele noastre în favoarea sau în detrimentul unuia sau mai multora dintre personaje în baza trăsăturilor lor morale și intelectuale. În loc de aceasta, valoarea „sensibilității“ a fost așezată în miezul lucrurilor; acele personaje care, asemenea D-nei. Ramsay, au o sensibilitate hiperdezvoltată, sînt atrăgătoare; „ticăloșii“ sînt cei care, asemenea Dlui. Ramsay, sînt insensibili. Continuăm lectura atît pentru a afla ce li se întîmplă personajelor dar nu mai puțin pentru a descoperi noi situații în care se desfășoară sensibilitatea. Revelarea întregului, așa cum este, este *sentimentul* a-tot-cuprinzător mai degrabă decît sensul evenimentelor ²³. Dar aceasta nu înseamnă desigur că n-ar fi relevante convingerile. Cititorul care nu pune preț pe sensibilitate în aceeași măsură ca și Virginia Woolf nu va reuși să guste mare parte a operei sale în afară de cazul că este convins de către aceasta, pe măsură ce citește, să-și schimbe părerea.

Într-un mod similar dacă îmi spun în timp ce citesc *Ulise*, „Bloom este un nesuferit fiindcă se masturbează în public“ sau „Străinul lui Camus este un om rău pentru că ucide“, în mod evident îmi blochez accesul spre o înțelegere plenară atît a lui *Ulise* cît și a *Străinului*. Este adevărat, cred, că valori morale de un alt tip sînt operante în ambele lucrări ²⁴. Dar nu este mai puțin adevărat că nici lui Joyce nici lui Camus nu le pasă foarte mult dacă personajele lor sînt bune indiferent de sensul dat cuvîntului cu excepția celui conferit de autorii înșiși. Pe de altă parte, în lucrările tîrzii ale lui Tolstoi, principala valoare este una îngust-morală; o groază de convingeri ce trebuie acceptate pentru a-i citi pe Joyce sau pe Camus, pe Faulkner sau pe Hemingway nu sînt doar ignorate ci și combătute activ de retorica unei povestiri ca „Acolo unde-i iubire se află și Domnul“.

Problema pentru cititor este astfel aceea de a descoperi într-adevăr care valori sînt abrogate și care sînt realmente operante, deși în operele moderne acest fapt se petrece adesea în ascuns. Să emiți judecăți acolo unde autorul a urmărit neutralitatea înseamnă să interpretezi greșit. Dar a rămîne

neutru sau obiectiv acolo unde autorul a dorit angajarea înseamnă același lucru, deși este probabil ca efectul să fie mai puțin evident și să fie poate chiar trecut cu vederea în afară de cazul că produce o senzație de plictis. La începutul perioadei moderne, fără doar și poate, pericolul cel mai amenințător provenea din partea judecăților exagerate și dogmatice. În ultimele două decenii însă (în privința asta n-am nici-un dubiu) mult mai multe interpretări eronate au provenit de pe urma a ceea ce nu pot numi decât neutralitate dogmatică.

UN EXEMPLU ILUSTRATIV PENTRU CONVINGERI „DOUĂ VIEȚI“

Cea mai bună dovadă a dependenței noastre de convingeri pe timpul lecturii o constituie o privire detaliată asupra reacțiilor noastre față de indiferent care pasaj. Dar probele sînt și mai concludente atunci cînd ne ocupăm cu un pasaj ale cărui valori nu le putem nici accepta nici respinge pe deplin.

În *Două vieți* (1908), Arnold Bennett ne-o arată pe tînăra eroină Sophia fugind pe ascuns cu Gerald Scales. Ei se întîlnesc în camera unui hotel. Într-o manieră care a deranjat-o atît de tare pe Virginia Woolf, naratorul lui Bennett zăbovește asupra personajelor sale, examinînd cînd gîndurile unuia cînd ale celuilalt, și comentînd după pofta inimii:

Era prada lui; o ținea strîns. ... Ceva anume din el o silise să-și ofere modestia pe altarul dorințelor lui. Și soarele strălucea puternic. Așa că el o sărută încă odată și mai aprins, cu aerul degajat al condescendenței învingătorului; iar reacția ei fierbinte îi redădu încrederea în sine pe care tocmai o pierduse.

„Nu te am decît pe tine acum“, murmură ea cu o voce învăluitoare.

Își închipuia în ignoranța ei că expresia unui asemenea sentiment avea să-i facă plăcere. Nici nu-i trecea prin minte că un bărbat se înfioară mai curînd la auzul acestor vorbe, întrucît i se face dovada că este văzut

sub aspectul răspunderilor și nu sub cel al privilegiilor. Faptul, desigur, îl liniște pe Gerald, deși fără a împărtăși sentimentul încercat de ea asupra răspunderilor sale. Zîmbi vag. Pentru Sophia zîmbetul acesta era un miracol veșnic reînnoit; se amestecau în el o veselie exuberantă cu aluzia unei chemări ușor melancolice ce niciodată nu contenea s-o vrăjească. O fată mai puțin neștiutoare decît Sophia ar fi pătruns în acel zîmbet adorabil, pe jumătate feminin, tîlcul că ea va putea obține orice de la Gerald în afară de a se bizui pe el. Dar Sophia mai avea încă de învățat /Cartea III-a, cap. 1/.

Ceea ce izbește cel mai tare aici sînt „interesele practice“. Dacă trebuie să reacționăm la eroarea gravă comisă de Sophia, așa cum evident o dorește Bennett, trebuie mai întîi de toate să încercăm un sentiment de dispreț față de Gerald. El a primit deci numele de „Scales“ și din citat reiese în mod explicit că este mulțumit de sine, condescendent, iresponsabil, nesperios. Acțiunile sale — care în majoritatea romanelor moderne ar fi lăsate să vorbească de la sine — sprijină acest comentariu explicit: el este demn de dispreț de la început pînă la sfîrșit, și evident că nu putem gusta ironia dramatică a acestei scene dacă nu ne stăpînește un sentiment de neîncredere și dezgust față de el.

„Dar Sophia mai avea încă de învățat“. Nu numai că trebuie să pronunțăm verdictul nostru asupra seducătorului onctuos, dar mai trebuie să fim de acord și cu judecata naratorului asupra Sophiei. Și aceasta este o judecată destul de complexă, mai complexă decît am realiza-o cît de cît nuanțat cei mai mulți dintre noi, pe cont propriu. Trebuie să-i luăm partea împotriva lui Gerald, dar trebuie în același timp să o judecăm pentru a fi dat dovadă că este proastă și oarbă. Parțial ea este de vină pentru dezastrul care o paște, și totuși este „neștiutoare“ și deci vrednică de milă. A o considera astfel trebuie să fim dispuși să consimțim că tipul ei de ignoranță inocentă este mai scuzabil și deci mai vrednic de milă decît prostia egoistă a lui Gerald. Spre a ne ajuta în emiterea acestei judecăți — care ar putea fi ușor răsturnată de către un romancier versat — ni se oferă cîntea

ei prin contrast cu manevrele lui. Dar Bennett nu este chiar foarte sigur că acest lucru ajunge. El zăbovește asupra situației ei de victimă nevinovată, și pe pagina următoare încearcă din nou să nu lase nici un dubiu asupra cui trebuie să se reverse mila. „Părea dureros de tină, de fecioară, de crudă, de nerafinată; complet neajutorată tocmai cînd era pîndită de primejdii înfricoșătoare“.

Bennett ne cere, pe scurt, s-o acceptăm pe Sophia ca fiind bună, deși prostuță, iar pe Gerald ca fiind prost și nătărău. Dacă aprobăm comportarea lui Gerald în ciuda eforturilor lui Bennett, dacă detestăm văicăreala de sine a fetelor tinere și neștiutoare, sau, ca să ne deplasăm în altă direcție, refuzăm să deplîngem o tină nemăritată care „reacționează fierbinte“ la un sărut „arzător“ dat într-o cameră de hotel, cu greu putem reacționa în felul pe care îl dorește Bennett. Și probabil vom fi incapabili să continuăm lectura — doar dacă nu cumva întîlnim convingeri compensatorii pe care să le putem împărtăși cu autorul. Astfel, evaluarea noastră etică a celor două personaje este esențială pentru pasaj și pentru carte în totalitatea ei.

Dar nu trebuie să cădem numai de acord cu judecata autorului în ce privește siluirea, ignoranța, necinstea, pasiunea sexuală a tinerelor fete, și căsătoria. Întîlnim tot atîtea solicitări îndreptate asupra intereselor noastre calitative, deși aici ele pot părea a fi subordonate. Fie că alegem să denumim subscrierea noastră la ele „convingeri“ fie că nu, un lucru este clar și anume că lectura noastră depinde într-adevăr de acordul nostru față de judecata subînțeleasă a lui Bennett și anume că ne întrebuițăm mai bine cheltuindu-ne timpul pe acest spectacol scris decît, să zicem, căscînd ochii pe fereastră, la parada care trece, sau citind relatarea unei siluiri în *True Story Magazine*. Trebuie să cădem de acord spre exemplu că este permis din punct de vedere artistic să spui o poveste în această manieră intrusivă, cu un comentariu înțelegător din partea autorului a-toate-știutor. De îndată ce refuzăm să acceptăm nu numai această valoare în general, ci și manifestarea ei particulară de aici, povestirea suferă în ochii noștri. În cazul cînd calitatea fiecărei intervenții nu se justifică prin ea însăși, dacă stilul și maniera autorului dezvăluit nu sînt în ele înșile remarcabile, atunci neîncrederea noastră

în acest aspect al povestirii va împieta asupra plăcerii furnizate de întreaga operă.

Dificultatea nu provine cîtuși de puțin din faptul că autorul este prezent, ci din faptul că autorul care este prezent se trădează în permanență ca nepăsîndu-i de ceea ce face: „ceva anume din el“, „altarul dorințelor“, „reacția ei fierbinte“, „vocea învăluitoare“ — Bennett s-a făcut pe sine răspunzător de aceste banalități, iar nouă ne vine destul de greu să-l iertăm. După cum vom vedea mai tîrziu, autorul care atribuie stilul operei sale unui narator care este într-o anumită măsură necreditabil poate scăpa ușor de omor în această privință, înarmîndu-se cu o scuză gata pregătită în caz că îi găsim slăbiciuni: „Sînt caracteristici ale naratorului meu, nu ale mele“ (vezi cap. XI).

În fine, convingerile noastre intelectuale sînt adînc implicate. Întrucît autorul intervine explicit, acordul sau dezacordul nostru ne revine mai des în minte decît dacă ar fi altfel. Deși Bennett-ul care este implicat aici este mai puțin convingător în calitate de comentator înțelept, și ironic decît sînt autorii creați ai lui Fielding sau Austen, sau Meredith sau chiar Faulkner, pentru mine pasajul capătă forță numai atunci cînd autorul comentează direct; viziunea ironică a lui Bennett asupra creaturilor sale le salvează într-o oarecare măsură de la damnațiunea conferită de stilul său. „Nici nu-i trecea prin minte că un bărbat se înfioară mai curînd la auzul acestor vorbe“ spune el în legătură cu recunoașterea de către ea a stării de dependență, „întrucît i se face dovada că este văzut sub aspectul răspunderilor și nu sub cel al privilegiilor. Faptul de sigur îl liniștește pe Gerald“ — aceasta s-ar putea să nu-l egaleze pe Fielding, dar este suficient de bun ca să salveze pasajul de la a părea o anticipare nevoită a siluirii intenționat searbăde și lipsită de noimă din *Tărîmul pustietății* al lui Eliot. Deși sînt gata să recunosc că de-a lungul romanului avem mult prea mult de a face cu acest narator, eliminarea lui ar face cartea insuportabil de anostă.

Firește, o atare judecată depinde de subscrierea mea la speculațiile lui Bennett. Ori de cîte ori mă surprind în dezacord cu el, fie în comentariul său explicit asupra sensului existenței în cele Cinci Orașe, fie în judecățile sale implicite transmise prin formele mai puțin evidente ale vocii auctoriale, cartea are de suferit în ochii mei. A pretinde că citim altfel, a pretinde

că ne putem transforma în cititori obiectivi, neutri, complet toleranți este în ultimă instanță un nonsens.

NOTE

¹ *Dezumanizarea artei și alte scrieri asupra artei și culturii* (Madrid, 1925), citat după versiunea engleză a lui Willard R. Trask (Garden City, N.Y., 1956), p. 9.

² „Notes on the Novel“, *ibid.*, pp. 58—60 și *passim*.

³ *Correspondence* (August 26, 1853) (Paris, 1926—33), III, 322.

⁴ Prefața la *Ambasadorii*, în *The Art of the Novel* ed. R. P. Blackmur (New York, 1934); 1937, p. 313.

⁵ *Ibid.*, pp. 5—8. Cf. E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York, 1927), p. 45: „Da — oh, draga mea, da — romanul spune o poveste. ... Asta-i marele factor comun al tuturor romanelor, și tare aș fi vrut să nu fie așa, să fi fost altceva, cu totul deosebit — melodia, sau perceperea adevărului, și nu această formă atavică inferioară“. În *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), Abrams arată că deja la începutul secolului al nouăsprezecelea, criteriul purității i-a determinat pe mulți să înalte poezia lirică și să degradeze formele narative mai lungi. El ni-l arată pe John Stuart Mill, de exemplu, anticipându-i extrem de interesant pe moderni: „Un poem epic «în măsura în care este epic (adică narativ) ... nu este cîtusi de puțin poezie», ci numai un cadru adecvat pentru extraordinar de larga diversitate a pasajelor poetice; căci interesul pentru intrigă și povestire «pur și simplu ca povestire» caracterizează etapele primitive ale societății, pe copii ca și pe «cei mai superficiali și mai searbezi» dintre adulții civilizați“ (p. 23).

⁶ „Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle“, *British Journal of Psychology*, V (1912), 87—98, eseu retipărit în volumul *The Problems of Aesthetics*, ed. Eliseo Vivas și Murray Krieger (New York, 1953), pp. 396—405.

⁷ Vezi, de exemplu, eseuul lui Brecht „Chinese Acting“ în traducerea lui Eric Bentley publicat în *Furioso* (toamna, 1949). Se simte nevoia unei istorii a termenului de distanțare estetică. Unul din elementele unei asemenea istorii l-ar constitui, la începutul secolului, cunoașterea din ce în ce mai bună a literaturii orientale, cu decorurile, costumele și modul ei de interpretare scenică extrem de nerealiste. Donald Keene evidențiază cele câteva similitudini dintre teoriile anti-realiste ale dramaturgului păpușar din secolul al optesprezecelea, Chikamatsu, și anumite teorii occidentale, începînd cu imagiștii (*Japanese Literature* [London], 1953, mai ales cap. III). Așa-numitul teatru epic al lui Brecht,

în care accentul cade pe „efectele de alienare“ nerealiste, este în mod explicit modelat după anumite efecte ale teatrului chinez. „În teatrul chinez“ ne spune Brecht, „efectul de alienare se obține în felul următor. Actorul chinez nu joacă de parcă ar mai exista un al patrulea perete în afara celor trei din jurul său. *El nu ascunde deloc faptul că se știe privit. ... Actorul se privește pe sine*“ (op. cit., p. 69). Dar asemenea influențe externe nu sînt suficiente să explice graba cu care au urmărit artiștii serioși să realizeze sensul distanțării pe care generațiile precedente s-au străduit să-l anihileze

⁸ Keene, op. cit., p. 8.

⁹ Vezi Kenneth Burke, „Psychology and Form“, *Conter-Statement* (Los Altos, Calif., 1953), p. 31. Cititorii care cunosc *Lexicon Rhetoricae* al lui Burke vor observa în clasificarea mea ternară așa cum o dezvolt mai jos, anumite similitudini cu cele „cinci aspecte ale formei“ semnificate de el: progresia silogistică, progresia calitativă, forma repetitivă, forma convențională, și formele minore sau incidentale. Pe mine însă mă preocupă clasificarea intereselor și nu a formelor; formele sînt aproape întotdeauna construite pe mai multe interese.

¹⁰ Vezi de asemenea *The Affair at the Inn* (London, 1904) de Kate Douglas Wiggin, Mary Findlater, Jane Findlater, Allan McAuley. Fiecare autor „a făcut“ un personaj. Proteste împotriva acestei tendințe de a permite interesului pentru calitatea relatării să înlocuiască interesul pentru ceea ce se relatează se pot întîlni în toată critica modernă. Beach pretinde că efectul net al romanului *Vtrsta ingrătă* depinde prea mult de „recunoașterea inteligenței autorului“ (*The Method of Henry James* [New Haven, Conn., 1918; Philadelphia, 1954], p. 249). David Daiches socotește că plăcerea din *The Years* de Virginia Woolf „derivă mai mult dintr-o recunoaștere, să zicem, a virtuozității, decît din faptul că romanul ne domină complet ca operă de artă integrată“; deși el încearcă să acrediteze recunoașterea antecitată drept o formă legitimă a plăcerii literare, este limpede că pentru el este inferioară față de ceea ce este într-adevăr „o operă de artă integrată“ (Virginia Woolf [Norfolk, Conn., 1942], p. 120).

Să comparăm nemulțumirea lui Faulkner în legătură cu Sherwood Anderson: „Îl caracteriza acea bijbiială după exactitate, cuvîntul și expresia exactă în cadrul limitat al unui vocabular controlat și chiar reprimat de ceea ce reprezenta pentru el un fel de fetiș al simplității, pe care îl storcea pînă la vlăguirea totală, căutînd întotdeauna să parvină la capătul cel mai depărtat al gîndului. Lucra atît de intens la aceasta încît în cele din urmă totul se transforma pur și simplu numai în stil: un scop în sine mai degrabă decît un mijloc: așa că în curînd

ajunse să creadă că dacă și-l va menține pur, intact, neschimbat și inviolabil, stilul avea să fie de prima mână, căci nici nu se putea altfel și ca atare așa avea să fie și el“ (*Atlantic Monthly* [June, 1953,] p. 28).

¹¹ Citat din Frank Budgen în R. Ellmann, *James Joyce* (New York, 1959), p. 449.

¹² Pentru o opinie contrară, vezi Caroline Gordon, *How To Read a Novel* (New York, 1957), p. 213. Pentru o argumentație convingătoare că Joyce se interesează de satira morală, și nu doar de valorile estetice, vezi Lawrence Thompson, *A Comic Principle in Sterne — Meredith-Joyce* (Oslo, 1954). „Există o indignare morală, în ciuda insistențelor lui Stuart Gilbert și David Daiches, după care principala preocupare a lui Joyce nu ar fi morală, ci numai estetică“ (p. 26). Vezi de asemenea scrisoarea lui Joyce adresată lui Grant Richards în legătură cu *Oamenii din Dublin*, „Scopul meu a fost de a scrie un capitol din istoria morală a țării mele, și am ales Dublinul drept scenă, pentru că acest oraș părea a fi centrul paraliziei...“ (citată în Thompson, p. 25).

¹³ Spre a vedea cât de esențială era judecata morală pentru concepția lui Joyce, vezi Ellman, *op. cit.*, pp. 380 și urm.

¹⁴ Cf. Distincția făcută de David Daiches dintre „eroarea intelectuală, unde faptele cele mai[reale], despre bărbați și femei sînt mai degrabă stările lor de spirit decît afacerile inimii“, și „eroarea sentimentală“ care recurge la construirea de romane și piese „din modele pur emoționale“: (*Virginia Woolf*, pp. 27—28). Deși Daiches neagă faptul că operele care comit vreuna din „erori“ ar fi în mod necesar inferioare, reiese clar că el ar clasifica o operă care cumva ar evita ambele aceste „exagerări“ mai bine chiar decît cea mai bună operă care comite una sau alta din cele două erori.

¹⁵ Ceea ce spun eu aici se referă la teza expusă de E. E. Stoll în legătură cu intensificarea artificială, și deci nerealistă, a compasiunii la personajele lui Shakespeare. „Pentru a compătimi trebuie să cunoști faptele; atunci cînd nu le cunoști, interesul tău este de un alt tip; și în timp ce stimulentele suspense-ului la Shakespeare și la antici este o compasiune neliniștitoare, la Ibsen și la moderni el reprezintă o curiozitate surescitată“. (*Shakespeare and Other Masters* [Cambridge, Mass., 1940], p. 14; vezi și pp. 27, 28, 240).

¹⁶ Vara, 1958, p. 182.

¹⁷ În capitolul „Poetry and Beliefs“ din volumul *Science and Poetry* (1926) retipărit de R. W. Stallman (ed.) în *Critiques and Essays* (New York, 1949), pp. 329—33. O scurtă bibliografie a criticii privitoare la poziția lui Richards este oferită de Stallman la p. 333. Trebuie remar-

cat că în contextul distincției sale dintre „afirmație“ și „pseudo-afirmație“ cuvântul *belief* nu semnifică sensurile atribuite în general de criticii lui Richards; semnifică mai curînd ceva de ordinul „unor convingeri privind realitatea ultimă bazate pe dovezi irefutabile“.

¹⁸ *Literature and Belief: English Institute Essays*, 1957, ed. M. H. Abrams (New York, 1958), p. X.

¹⁹ *College English*, XI (February, 1950), 265—69.

²⁰ Mulți cercetători au respins termenul de „convingeri“ numai spre a-l reintroduce înlocuindu-l prin termenul de „atitudini“. Vezi „Poetry and Belief“, *T.L.S.* (August 17, 1956), pp. XVI—XVII.

²¹ *Literature and Belief*, pp. 16—17.

²² După o înșiruire similară, dar mai cuprinzătoare, a valorilor shakespearlene, Alfred Harbage pare să audă în depărtare, la fel ca și mine, un cor de voci extrem de moderne susținînd că a înțeles totul anapoda. El însă se întoarce, ca să zicem așa, și le ține piept, după părerea mea cu perfectă dreptate: „Dacă poate cineva întreba cum de se face că un artist de inteligența postulată mai sus poate să fi acceptat valorile descrise în această carte — atît de meschine și de «victoriene», atît de burgheze și de șlampete — ...[îi răspund că] Un mare poet a putut accepta aceste valori pentru că erau valori mari. Ele reprezentau sinteza acelorora dintre produsele filozofiei iudaice și hellenice care s-au dovedit capabile de cea mai pregnantă supraviețuire — *stricto sensu* cele mai valoroase lucruri ce au fost cunoscute și s-au gîndit pe lume. De la Shakespeare încoace nimeni n-a răsturnat dovezile unui univers care se susține prin ordine, indiferent cu cîtă precauție trebuie definit acum, nici pe cele ale superiorității eticii iubirii ...“ (*Shakespeare and the Rival Traditions* [New York, 1952], p. 296).

²³ „Noua filozofie a dezvăluit noi zone de interes pentru roman, ceea ce i-a permis să se dispenseze de valorile, indiferent care au fost acestea, la care subscriseseră într-o perioadă încă și mai depărtată scriitori precum George Eliot sau Henry James. Asemenea naturalismului, a adus cu sine o versiune proprie a unei estetici; a furnizat un mediu care nu presupunea altă valoare în afara celei primordiale a auto-expresiei“ (William Troy, „Virginia Woolf: The Novel of Sensibility“, *The Symposium*, III [January-March, 1932], 53—63; și [April-June, 1932], 153—66, retipărit în Zabel, *Literary Opinion in American* [rev. ed.; New York, 1951], p. 324).

²⁴ Pentru o pledoarie convingătoare asupra importanței moralei în *Ulise*, vezi Lawrence Thompson, *A Comic Principle in Sterne — Meredith-Joyce*.

VI

TIPURI DE NARAȚIUNE

„Naratorul n-are însă nici cea mai vagă bănuială ce surprize îl vor pîndi. dacă cineva s-ar apuca să analizeze noianul adevărurilor și minciunilor pe care le-a adunat aici”. — „DR. S.” din *Confesiunile lui Zeno*.

„Te voi anunța din timp, pentru că nu urmăresc să te iau prin surprindere, așa cum obișnuiesc unii autori malițioși, care nu urmăresc nimic altceva”. — ANTOINE FURRÊTIÈRE, *Romanul burghez*, (1666).

„Poate că voi elimina capitolul anterior. Printre alte motive e și faptul că în ultimele cîteva rînduri există ceva care ar putea fi luat drept o eroare din parte-mi. ...Să ne aruncăm o privire înspre viitor. Peste vreo șapte-zeci de ani un ins palid, slab, cu părul cărunt, care nu iubește nimic în afară de cărți, stă aplecat deasupra paginii anterioare căznindu-se să descopere eroarea”. — MACHADO DE ASSIS, *Epitaf pentru un cîștigător mărunt*.

AM VĂZUT că autorul nu poate evita retorica; el își poate alege doar tipul de retorică pe care să-l utilizeze. Nu-i stă în putere să afecteze sau nu evaluările cititorilor prin selectarea modalității narative; tot ce depinde de el e să o facă temeinic sau de mîntuială. După cum dramaturgii au știut dintotdeauna, chiar și cea mai pură dintre drame nu este pur dramatică în sensul de a fi în întregime prezentată, în întregime arătată ca avînd loc pe moment. Trebuie avute întotdeauna în vedere „relațiile“, așa cum le-a numit Dryden, și oricît s-ar strădui autorul să ignore faptul buclucaș, „unele părți ale acțiunii sînt mai potrivite spre a fi reprezentate, altele spre a fi relatate“¹. Relatate, însă de către cine? Dramaturgul trebuie să hotărască, iar cazul romancierului diferă doar prin aceea că opțiunile sale sînt mai numeroase.

Dacă trecem în revistă numeroasele procedee narative ale romanului pe care le cunoaștem, încercăm în curînd sentimentul jenant al inadecvării pe care o demonstrează clasificarea noastră tradițională a „punctului de vedere“ în trei sau patru categorii, variabile numai sub raportul „persoanei“ și a gradului de omnisciență. Dacă înșiruiți numele a trei sau patru mari naratori — să zicem, Cid Hamete Benengeli al lui Cervantes, Tristram Shandy, „Eul“ din *Middlemarch*, și Strether, prin a cărui viziune ne parvine mare parte din *Ambasadorii*, ne dăm seama că descriîndu-i pe oricare dintre ei în baza criteriilor „persoanei întii“ și „omniscienței“ nu vom afla nimic cu privire la modul în care diferă unul de altul, sau cauzele reușitei lor prin comparație cu alții care, descriși în aceiași termeni, eșuează². Ar merita, deci, osteneala să încercăm un sinopsis mai cuprinzător al formelor pe care le poate asuma vocea auctorială, rezumînd atît cele spuse în capitolele anterioare cît și construind o bază pentru părțile II și III.

PERSOANA

Poate că distincția cea mai solicitată în critică este aceea care ia în considerare persoana. A constata că o povestire este relatată la persoana întâi sau a treia³ nu ne spune mare lucru atît timp cît nu devenim mai preciși descriind relația dintre calitățile particulare ale naratorilor și efectele specifice. Este adevărat că alegerea primei persoane este uneori nemeritat de limitativă; dacă „eul“ nu beneficiază de un acces adecvat la informația necesară, autorul poate fi antrenat pe panta improbabilităților. Există însă și alte efecte care în anumite cazuri pot dicta opțiunea. Nu te poți aștepta ca o distincție în baza căreia toate operele ficționale sînt împărțite în două sau trei mormane, să-ți ofere criterii utile. În această grămadă zărim pe *Henry Esmond*, „Balerca de Amontillado“, *Călătoriile lui Gulliver* și *Tristram Shandy*. În cealaltă grămadă avem *Bilciul deșertăciunilor*, *Tom Jones*, *Ambasadorii* și *Mîndră lume nouă*. Dar în *Bilciul deșertăciunilor* și în *Tom Jones* comentariul este la persoana întâi, aducînd adesea mai mult cu efectul de intimitate din *Tristram Shandy* decît cu cel din multe lucrări narate la persoana a treia. La fel efectul *Ambasadorilor* este mult mai apropiat de cel al romanelor scrise la persoana întâi, întrucît Strether în mare măsură „narează“ propria sa poveste, deși referirile la el se fac la persoana a treia.

Altă dovadă că această distincție este mai puțin importantă decît s-a pretins adesea, reiese și din faptul că toate distincțiile funcționale ce vor urma se aplică la fel de bine atît narațiunii la persoana întâi cît și narațiunii la persoana a treia.

NARATORII DRAMATIZAȚI ȘI NEDRAMATIZAȚI

Poate că diferențele cele mai importante pentru efectul narativ provin din dramatizarea sau non-dramatizarea naratorului în sensul dobîndirii unei autonomii depline, sau din împărtășirea sau nu a convingerilor și caracteristicilor autorului.

Autorul implicat („alter ego“-ul autorului). — Chiar și în romanul în care nu există un narator dramatizat se crează imaginea implicită a unui autor care stă în culise, fie în calitate de regizor, păpușar, sau un Dumnezeu indiferent, curățindu-și în liniște unghiile. Acest autor implicat este întotdeauna distinct de „omul real“ — indiferent cum l-am lua — care își crează o versiune superioară a sinelui său, un „alter ego“, la fel cum își crează opera (cap. III)⁴.

În măsura în care un roman nu se referă direct la autorul său, nu va exista nici o distincție între el și naratorul implicat, nedramatizat; în povestirea lui Hemingway „Uciagașii“, de pildă, nu există alt narator decât „alter ego“-ul implicat pe care Hemingway și-l crează în timp ce scrie.

Naratorii nedramatizați. — De obicei povestirile nu sînt atît de riguros impersonale precum „Uciagașii“; majoritatea povestirilor sînt prezentate ca filtrîndu-se prin conștiința unui povestitor, fie el un „eu“ sau un „el“. Chiar și în dramă ceea ce ni se oferă este narat de cineva, și adesea sîntem tot atît de interesați de efectul produs asupra minții și inimii naratorului pe cît sîntem de *cele ce ni se mai* comunică de către autor. Cînd Horatio ne povestește de prima sa întîlnire cu stafia în *Hamlet*, propriul său caracter, deși nu ne este niciodată descris, reprezintă pentru noi un lucru important pe timpul audiției. În roman, de îndată ce ne întîlnim cu un „eu“, sîntem conștienți de prezența unei minți active ale cărei vederi asupra experienței se vor interpune între noi și eveniment. Cînd nu există un asemenea „eu“, ca în cazul „Uciagașilor“, cititorul neexperimentat poate comite greșeala de a crede că povestirea îi parvine nemediat. Dar o atare greșeală este exclusă din momentul în care autorul în mod explicit plasează un narator în povestire, chiar dacă acestuia nu i se acordă nici un fel de caracteristici personale.

Naratorii dramatizați. — Într-un anume sens pînă și cel mai reticent narator devine dramatizat de îndată ce se referă la sine însuși prin „eu“ sau, cînd, asemenea lui Flaubert, ne spune că „noi“ ne aflăm în clasă cînd a intrat Charles Bovary. Dar multe romane își dramatizează naratorii pînă în cele mai mici detalii, transformîndu-i în personaje care sînt tot atît de însuflețite ca cele despre care ne relatează (*Tristram Shandy*, *În căutarea timpului pierdut*, *Inima întunericului*, *Dr. Faust*). În asemenea opere naratorul este adesea radical

diferit de autorul implicat care îl crează. Evantaiul tipurilor umane ce au fost dramatizate ca naratori este aproape tot atît de larg ca evantaiul celorlalte personaje — trebuie să spunem „aproape“ pentru că există personaje care nu au calificarea deplină pentru a putea nara ori „reflecta“ o povestire (Faulkner poate folosi idiotul pentru una din părțile romanului său numai pentru că există celelalte trei părți spre a sublinia și clarifica bolmojala idiotului).

Nu trebuie să uităm că mulți naratori dramatizați nu sînt niciodată etichetați în mod explicit ca atare. Într-un anumit sens fiecăare cuvîntare, fiecăare gest narează; majoritatea operelor conțin naratori deghizați care sînt folosiți pentru a spune publicului tot ce are nevoie să știe, în timp ce par pur și simplu a-și juca pînă la capăt rolurile.

Deși naratorii deghizați de acest tip sînt rareori etichetați atît de explicit ca Dumnezeu din *Cartea lui Iov*, ei vorbesc adesea cu o autoritate comparabilă cu aceea a lui Dumnezeu. Mesagerii ce se întorc să povestească ce a spus oracolul, soțiile ce se străduiesc să-și convingă soții că afacerile nu sînt etice, servitorii devotați ai casei dojenind tinerele vlăstare neînfrî-nate — toate acestea au adesea un efect mai mare asupra noastră decît asupra auditorilor oficiali; regele își vede încă-pișinat mai departe de căutările sale, soțul încheie tranzacția, tînărul damnat se repede spre iad de parcă nu s-ar fi spus nimic, iar noi știm ce știm — și tot atît de sigur de parcă autorul însuși sau naratorul său oficial ne-ar fi spus-o. „Îți ride în față, frate“ i se adresează Cleante lui Orgon în *Tartuffe*, „și sincer, fără să vreau să te mîinii, trebuie să recunosc că are dreptate. Cine a mai pomenit un asemenea capriciu? ... Se vede că ești nebun, frate-meu, pe legea mea“⁵. Și în tragedie există de obicei un cor, un prieten, sau chiar un ticălos slobod la gură, care să spună adevărul prin contrast cu erorile tragice ale eroului.

Cei mai de seamă naratori nerecunoscuți ca atare din romanul modern sînt „centrii de conștiință“ de persoana treia prin intermediul cărora autorii își filtrează narațiunile. Fie că asemenea „reflectori“, așa cum i-a numit James uneori, sînt oglinzi fin șlefuite reflectînd o experiență mentală extrem de complexă, fie că sînt „obiectivele camerelor de luat vederi“, cam tulburi și condiționate de simțuri, în care abundă romanul

de după James, ei îndeplinesc precis funcția naratorilor recunoscuți ca atare — deși pot marca intensități care să le aparțină în exclusivitate.

Gabriel nu se duse pînă la ușă cu ceilalți. Se afla într-o porțiune întunecată a holului și privea în sus de-a lungul scării interioare. O femeie stătea în picioare pe una din ultimele trepte ale primului șir, învăluită și ea de umbră. Nu-i putea vedea fața dar îi vedea carourile de culoarea teracotei și a rozului de somon de pe fustă pe care întunericul le făcea să pară alb-negru. Era soția sa. Stătea aplecată pe blustradă, ascultînd ceva anume ... Se întreba în sinea lui ce o fi simbolizînd o femeie care stă pe scări, în întuneric, ascultînd o muzică îndepărtată / „Cei morți“ de Joyce/.

Avantajele incontestabile, pentru anumite scopuri, ale acestei metode, au furnizat una din temele dominante din critica modernă. Într-adevăr, atîta vreme cît atenția ni se concentrează asupra unor calități precum naturalețea și însuflețirea, avantajele par copleșitoare. Numai în momentul în care ne desprindem de postulatul la modă potrivit căruia toate operele ficționale valoroase încearcă să realizeze același gen de iluzie însuflețită, în același mod, sîntem siliți să-i recunoaștem dezavantajele. Reflectorul de persoana treia este doar o modalitate printre multe altele, adecvată dobîndirii anumitor efecte, dar greoaie și chiar dăunătoare cînd se urmăresc altele (cap. XI-XIII, mai jos).

OBSERVATORII ȘI AGENȚII NARATORIALI

Printre naratorii dramatizați există simpli observatori („eul“ din *Tom Jones*, *Egoistul*, *Troilus și Cresida*) și există agenți naratoriali, care produc un oarecare efect măsurabil asupra cursului evenimentelor (de la implicarea minoră a lui Nick în *Marele Gatsby*, trecînd prin extinsa activitate de predare-primire desfășurată de Marlow în *Inima întunericului*⁶, pînă la rolul central jucat de Tristram Shandy, Moll Flanders,

Huckleberry Finn, și — la persoana a treia — Paul Morel din *Fii și îndrăgostiți*). Evident, nu orice reguli pe care le-am putea descoperi în legătură cu observatorii se pot aplica agenților naratoriali, totuși distincția se face arareori în discuțiile asupra punctului de vedere (cap. XII).

SCENA ȘI REZUMAREA

Toți naratorii și observatorii, fie de persoana întâia fie de a treia, pot să ne transmită povestirile lor mai cu seamă sub forma scenei („Ucigașii“, *Vîrsta ingrătă*, operele lui Ivy Compton-Burnett și Henry Green) sau mai cu seamă sub forma rezumatului sau a „tabloului“ în terminologia lui Percy Lubbock (Povestirile aproape exclusiv non-scenice ale lui Addison publicate în *The Spectator*), sau, cel mai adesea, sub forma unei combinații între cele două.

Asemenea distincției aristotelice dintre modalitatea dramatică și cea narativă, distincția modernă și întrucîtva diferită dintre prezentare și povestire acoperă întreg terenul. Dificultatea rezidă în prețul acestei acoperiri exhaustive: imprecizia crasă. Naratori de toate felurile și de toate nuanțele trebuie fie să raporteze pur și simplu dialogul fie să-l sprijine cu „indicații scenice“ și descrieri de cadru. Dar cînd ne gîndim la efectul radical diferit al unei scene relatate de Huck Finn cu cel al unei scene relatate de Montresor, personajul lui Poe, constatăm că însușirea de a fi „scenic“ ne sugerează foarte puține în legătură cu efectul literar. Și să comparăm încîntătorul rezumat oferit pentru doisprezece ani pe două pagini din *Tom Jones* (Cartea III, cap. I) cu plictisitoare prezentare a numai zece minute de conversație neabreviată ieșită din mîinile unui Sartre, atunci cînd permite pasiunii sale pentru „realismul durativ“ să-i dicteze, în locul convenitului rezumat, o scenă. După cum s-a arătat în capitolele I și II, contrastul dintre scenă și rezumare, dintre prezentare și povestire, are după toate probabilitățile puține șanse să fie util atît timp cît nu vom specifica tipul de narator care furnizează scena sau rezumatul.

COMENTARIUL

Naratorii care își permit atât să povestească cât și să prezinte se deosebesc foarte mult între ei în raport cu cantitatea sau cu genul de comentariu care este permis în plus față de relatarea directă prin scenă și rezumat. Un astfel de comentariu poate, desigur, să se extindă asupra oricărui aspect al experienței umane, și poate fi pus în relație cu problema centrală în nenumărate feluri și în grade diferite. A-l trata ca pe un procedeu izolat înseamnă a ignora diferențele importante dintre comentariul pur ornamental, comentariu care servește un țel retoric dar nu face parte din structura dramatică, și comentariul care se constituie în parte integrantă a structurii dramatice, ca în *Tristram Shandy* (cap. VII-VIII, mai jos).

NARATORII CONȘTIENȚI DE SINE

Neluind în seamă distincția dintre observatorii și agenții naratoriali de toate tipurile se instituie distincția dintre *naratorii conștienți de condiția lor* (cap. VIII), conștienți de sine ca scriitori (*Tom Jones*, *Tristram Shandy*, *Turlele din Barchester*, *De veghe în lanul de secară*, *În căutarea timpului pierdut*, *Dr. Faust*), și naratori sau observatori care doar extrem de rar se apucă să discute probleme de bucătăria scrisului (*Huckleberry Finn*) sau care par a nu fi conștienți de faptul că scriu, gîndesc, vorbesc, sau „reflectă” o operă literară (*Străinul* lui Camus, „Tunsoarea” lui Lardner, *Victima* lui Bellow).

VARIAȚIILE DISTANȚEI

Dacă sînt sau nu implicați în acțiune ca agenți sau ca obiecți, naratorii și reflectorii de persoana treia se deosebesc sensibil între ei potrivit gradului și tipului de distanță care-i separă de autor, cititor, și celelalte personaje ale povestirii. În orice act al lecturii subzistă implicit un dialog între autor, narator, celelalte personaje, și cititor. Fiecare dintre cei patru se pot înscrie în relațiile lor cu fiecare dintre ceilalți de-a lungul

unei axe a valorilor morale, intelectuale, estetice, și chiar și fizice, variind de la identificare la opoziția totală. (Reacționează oare cititorul bîlbîit la bîlbîiala lui H.C. Earwicker la fel cum reacționez eu? Sigur că nu). Elementele discutate de obicei la capitolul „distanțare estetică” intervin aici desigur; distanța în timp și în spațiu, diferențierile de clasă socială sau în materie de convenții vestimentare sau de limbaj — acestea și multe altele servesc pentru a ne controla senzația că avem de a face cu un obiect estetic, în același fel cum lunile de hîrtie și alte efecte scenice nerealiste din unele drame moderne au avut un efect „alienant”. Nu trebuie însă să le confundăm pe acestea cu efectele nu mai puțin importante ale calităților și convingerilor personale ale autorului, cititorului, naratorului și ale tuturor celorlalți de pe lista personajelor.

1. *Naratorul* poate fi mai mult sau mai puțin distanțat de *autorul implicat*. Distanța poate fi de natură morală (Jason față de Faulkner, bărbierul față de Lardner, naratorul din *Jonathan Wild* față de Fielding. Poate fi de natură intelectuală (Twain și Huck Finn, Sterne și Tristram Shandy discutînd influența pe care o au nasurile, Richardson și Clarissa). Poate fi fizică sau temporală; majoritatea autorilor sînt distanțați chiar și de cei mai versați naratori întrucît se presupune că ei știu cum „se va încheia totul în cele din urmă”. Și așa mai departe.

2. *Naratorul* poate fi de asemenea mai mult sau mai puțin distanțat de *personajele* din povestirea pe care o istorisește. El poate diferi moral, intelectual și temporal (naratorul matur și sinele său mai tînăr din *Marile speranțe* sau din *Redburn*); din punct de vedere moral și intelectual (Fowler, naratorul și Pyle, americanul din *Americanul liniștit* de Graham Greene, ambii detașîndu-se radical de standardele autorului dar evoluînd în direcții diferite); din punct de vedere moral și emoțional (în „Colierul” lui Maupassant și în „Călugărițe luînd micul dejun” de Huxley, în care naratorii acuză o implicare afectivă mai redusă decît cea pe care o așteaptă Maupassant și Huxley din partea cititorilor); și așa mai departe trecînd prin fiecare trăsătură caracteristică posibilă.

3. *Naratorul* poate fi mai mult sau mai puțin distanțat de standardele proprii ale *cititorului*; de pildă din punct de vedere fizic și afectiv (Kafka, *Metamorfoza*); moral și emoțio-

nal (Pinkie din *Brighton Rock*, avarul din *Cuibul de vipere* al lui Mauriac, și mulți alți degenerați morali pe care romanul modern a reușit să-i recupereze ca ființe umane convingătoare).

Odată cu repudierea narațiunii omnisciente, și confrunțați cu limitările inerente ale naratorilor creditabili dramatizați, nu mai surprinde pe nimeni faptul că autorii moderni au experimentat naratori necreditabili ale căror caracteristici se schimbă pe parcursul operelor pe care le narează. De când Shakespeare a învățat lumea modernă ceea ce vechii greci neglijaseră prin neluarea în seamă a schimbărilor suferite de personaj (a se compara *Macbeth* și *Lear* cu *Oedip*), povestirile axate de dezvoltarea sau degenerarea caracterelor au devenit din ce în ce mai populare. Dar aceasta s-a întâmplat de-abia în momentul când autorii au descoperit posibilitățile depline ale reflectorului de persoana a treia prin care au putut arăta în mod pregnant cum se schimbă un narator *pe măsură ce povestește*. Pip devenit matur, în *Marile speranțe*, este prezentat ca un om generos a cărui inimă se află tot acolo unde se presupune că se află și inima cititorului; el își urmărește sinele său tînăr cum se desprinde și se depărtează de cititor, ca să zicem așa, și apoi cum se apropie din nou. Reflectorul de persoana treia poate fi însă arătat, din punct de vedere tehnic, la timpul trecut el aflîndu-se de fapt prezent înaintea ochilor noștri și deplasîndu-se înspre și dinspre valorile prețuite de cititor. Autorii din secolul al douăzecilea au procedat într-o astfel de manieră de parcă ar fi fost aproape hotărîți să exploateze la maximum toate formele de intrigă bazate pe asemenea deplasări: pornește departe și isprăvește departe; pornește de aproape, se deplasează departe, isprăvește aproape; pornește departe, se deplasează și mai departe; ș.a.m.d. Poate cele mai caracteristice totuși au fost realizările uluitoare din prima formă în cadrul căreia se recurge la personaje extrem de antipatice cum ar fi Mink Snopes al lui Faulkner pe care le transformă, atît prin schimbări caracterologice cît și prin manevre tehnice, în personaje demne și puternice. Ducem o lipsă acută de studii exhaustive asupra diferitelor forme de intrigă care au rezultat de pe urma acestui tip de distanță mobilă.

4. *Autorul implicat* poate fi mai mult sau mai puțin distanțat de *cititor*. Distanța poate fi intelectuală (autorul implicat

din *Tristram Shandy*, a nu se identifica, desigur, cu Tristram, mai interesat și mai cunoscător în ale învățăturii clasice esoterice decât oricare dintre cititorii săi), morală (operele lui Sade), sau estetică. Din punctul de vedere al autorului, o lectură corespunzătoare a cărții sale trebuie să elimine toate distanțările dintre standardele de bază ale autorului său implicat, și standardele cititorului postulat. Foarte adesea există de la bun început o distanțare fundamentală insignifiantă; Jane Austen nu trebuie să se ostenească spre a ne convinge că mândria și prejudecățile sînt indezirabile. O carte slabă, pe de altă parte, se recunoaște foarte ușor deoarece autorul implicat ne cere să judecăm potrivit unor standarde pe care nu putem să le acceptăm.

5. *Autorul implicat* (purtîndu-l și pe cititor cu el) se poate distanța mai mult sau mai puțin de *celelalte personaje*. La fel, distanța se poate înregistra pe oricare axă a valorilor. Unii autori de succes își țin majoritatea personajelor foarte „departe” în toate privințele (Ivy Compton-Burnett), și pot acționa extrem de deliberat, după cum observă William Empson în legătură cu T.F. Powys, spre a menține o artificialitate care să le rețină personajele „la mare distanță de autor”⁷. Alții prezintă o gamă mai largă, de la departe la aproape, de-a lungul unei multitudini de axe. Jane Austen, de pildă, prezintă o gamă largă de judecăți morale (de la aprobarea aproape completă a lui Jane Fairfax din *Emma* la disprețul pentru Wickham din *Mîndrie și prejudecată*), de înțelepciune (de la Knightley la D-ra. Bates sau D-na. Bennet), de gust, de tact, de sensibilitate.

Este evident că pe fiecare din aceste scări exemplele mele nu acoperă nici pe departe toate posibilitățile. Ceea ce denumim „implicare” sau „simpatie” sau „identificare”, se compune de obicei din multe reacții față de autor, naratori, observatori, și alte personaje. Iar naratorii pot diferi de autorii lor sau de cititori prin diverse tipuri de implicare sau detașare, variînd de la preocuparea personală adîncă (Nick din *Marele Gatsby*, Mac-Kellar din *Seniorul din Ballantrae*, Zeitblom din *Dr. Faust*) la o detașare afabilă, sau ușor amuzată, sau pur și simplu curioasă (*Declin și prăbușire* de Evelyn Waugh).

Pentru critica aplicată cea mai importantă dintre aceste tipuri de distanțare este probabil aceea dintre naratorul failibil sau necreditabil și autorul implicat care îl atrage pe cititor

de partea sa în judecarea naratorului. Dacă rațiunea pentru a discuta punctul de vedere este aceea de a afla cum se relaționează față de efectele literare, atunci calitățile morale și intelectuale ale naratorului sînt cu siguranță mai importante pentru judecata noastră decît faptul că ne referim la el printr-un „eu“ sau „el“, sau dacă este privilegiat sau limitat. Dacă se descoperă că nu este demn de încredere, atunci efectul total al operei pe care o lansează înspre noi este transformat.

Terminologia noastră cu privire la acest tip de distanțare a naratorilor este aproape disperant de inadecvată. Din lipsa unor termeni mai buni, am desemnat un narator drept *credibil* atunci cînd vorbește sau acționează în concordanță cu standardele operei (adică cu standardele autorului implicat), și *necredibil* atunci cînd nu se comportă astfel. Este adevărat că majoritatea marilor naratori credibili cultivă extensiv ironia circumstanțială, și astfel sînt „necredibili“ în sensul că sînt potențial amăgitori. Dar ironia dificilă nu ajunge să facă un narator necredibil. Nici nu este necredibilitatea sa în mod curent o chestiune de a nu spune adevărul, deși naratorii deliberat înșelători au constituit una din resursele majore ale unor romancieri moderni (*Căderea* lui Camus, *Copilul natural* al lui Calder Willingham etc.)⁸. Este cel mai adesea vorba de ceea ce James denumește *inconșiență*; naratorul greșește, sau crede că posedă calități pe care autorul i le contestă. Sau, ca în *Huckleberry Finn* unde naratorul pretinde a fi în mod firesc rău, în timp ce autorul îi laudă virtuțile în ascuns.

Naratorii necredibili diferă astfel simțitor între ei depinzînd de cît de departe și în ce direcție se deplasează față de standardele autorului; termenul mai vechi de „ton“, ca și cei în circulație de „ironie“ și „distanță“ acoperă multe efecte pe care trebuie să le distingem. Unii naratori, precum Barry Lyndon, sînt plasați cît mai „departe“ cu puțință de autor sau de cititor, în privința fiecărei virtuți, cu excepția unui gen de vitalitate interesantă. Alții, ca Fleda Vetch, reflectorul din *The Spoils of Poynton* de Henry James, se apropie mult de idealul autorului în materie de gust, de judecată, și de simț moral. Toți fără excepție reclamă din partea cititorului eforturi deductive mai susținute decît o fac naratorii credibili.

VARIAȚIILE CA SPRIJIN SAU CORECȚIE

Atît naratorii creditabili cît și cei necreditabili pot fi nesprîjiniți sau necorecțați de către alți naratori (Gully Jimson din *Gura calului*, Henderson din *Henderson regele ploii* de Saul Bellow), sau sprîjiniți și corecțați (*Seniorul din Ballantrae*, *Zgomotul și furia*). Uneori este aproape imposibil să deducem dacă, și în ce măsură un narator este supus erorii; alteori coroborarea explicită sau depunerea de mărturii contradictorii facilitează considerabil deducția. Sprîjinul sau corecția diferă pregnant, trebuie să remarcăm acest lucru, depinzînd de modul în care sînt furnizate: din interiorul acțiunii, astfel încît agentul naratorial să poată beneficia de el fie ținînd calea cea dreaptă, fie schimbîndu-și propriile vederi (*Nechemat în țărîină* al lui Faulkner), sau din afară, spre a ajuta cititorul să-și corecteze sau să-și întărească propriile vederi prin opoziție cu cele ale naratorului (*Puterea și gloria* lui Graham Greene). Evident, efectele izolării vor fi extrem de diferite în cele două cazuri.

PRIVILEGIUL

Observatorii și agenții naratoriali, fie că sînt conștienți de sine sau nu, creditabili sau nu, elocvenți în exprimarea părerilor sau tăcuți, izolați sau sprîjiniți, pot fi sau privilegiați în a ști ceea ce nu poate fi aflat prin mijloace strict naturale sau limitați la o viziune realistă și la deducție. Privilegiul total este ceea ce numim *omnisciență*. Dar există multe feluri de privilegii, și foarte puțini naratori „omniscienți” au permișiunea de a cunoaște în aceeași măsură sau de a arăta ceea ce cunosc autorii lor.

Ducem lipsa unui studiu bun privitor la varietățile privilegiului și limitării și a funcțiilor lor. Unele limitări sînt numai temporare, sau chiar capricioase, precum ignoranța pe care o impune uneori Fielding asupra „eu”-lui său — atunci cînd se îndoiește de propriile puteri narative și invocă ajutorul Muzelor (*Tom Jones*, Cartea XIII, cap. I). Altele sînt într-o mai mare măsură aproape permanente, dar supuse relaxărilor momentane, precum în mod obișnuit limitatul și realist-

umanul Ishmael din *Moby Dick*, care încă mai poate transcende limitările umane atunci când povestirea o cere („Se stîrnește în el vitejia, și totuși se supune; mult chibzuită vitejie aceasta » murmură Ahab“ — fără nici un martor care să raporteze naratorului). Iar unii sînt limitați la ce le permite să cunoască condiția lor strictă (persoana întâia, Huck Finn; persoana treia, Miranda și Laura din povestirile lui Katherine Anne Porter).

Cel mai important privilegiu unic este acela al obținerii unei perspective interioare asupra altui personaj, datorită forței retorice pe care un asemenea privilegiu îl conferă naratorului. Există o ambiguitate curioasă în termenul de „omnisciență“. Multe opere moderne pe care le clasificăm ca narate dramatic, în care totul ni se transmite prin optica limitată a personajelor, postulează pe deplin la fel de multă omnisciență în autorul tăcut, cită reclamă Fielding pentru sine. Perindările noastre prin mintea celor șaisprezece personaje din *Pe patul de moarte* al lui Faulkner, nevăzînd nimic altceva decît ce conțin acele minți, poate părea într-un anume sens să nu depindă de un autor omniscient. Dar această metodă se bizuie pe omnisciență și încă pe una agresivă; autorul implicat ne reclamă încrederea absolută în puterile sale de divinație. Nu trebuie să ne îndoim nici o clipă că el știe totul despre fiecare din aceste șaisprezece minți sau că a ales corect cît să ne arate din fiecare. Pe scurt, narațiunea impersonală nu reprezintă în realitate o evitare a omniscienței — adevăratul autor este tot atît de „nefiresc“, de a-toate-știutor cum a fost întotdeauna. Dacă artificialitatea ar constitui un defect—și nu constituie—narațiunea modernă ar fi tot atît de defectuoasă ca cea a lui Trollope.

Un alt mod de a sugera aceeași ambiguitate este să examinăm îndeaproape conceptul de istorisire „dramatică“. Autorul ne poate arăta personajele într-o situație dramatică fără a le prezenta cituși de puțin în ceea ce noi considerăm a fi în mod normal o manieră dramatică. Cînd pe Joseph Andrews, care a fost dezbrăcat și bătut de tîlhari, îl ajunge din urmă o diligență, Fielding ne prezintă scena într-un mod care potrivit unor standarde moderne ar trebui să pară inconsecvent și nondramatic. „Sărmanul nenorocit, după ce zăcuse în nesimțire o bună bucată de timp, tocmai începea să-și vie în fire cînd

diligența ajunsese în dreptul lui. Călărețul înaintaș, auzind gemete de om, opri caii, și-i spuse vizitiului, că e sigur că se află un mort în șanț. ... O doamnă, care auzi spusele călărețului, și care auzise și geamătul, strigă nerăbdătoare vizitiului să oprească și să vadă care este situația. Acesta îl îndemnă pe călăreț să descalece, și să-și arunce privirile într-acolo. Călărețul făcu întocmai și-i anunță «Că acolo zace un bărbat, gol cum l-a făcut maică-sa». Urmează o descriere splendidă, căreia cu greu i s-ar putea atribui denumirea de scenă, în care sînt înregistrate reacțiile egoiste ale fiecărui pasager. Un tînăr avocat le atrage atenția că ar putea fi legal trași la răspundere dacă refuză să-l ia pe Joseph în diligență. „Acele cuvinte avură un efect considerabil asupra vizitiului, care cunoștea bine persoana ce le rostise; iar bătrînul gentleman mai sus amintit, gîndind că omul despuiat îi va procura nenumărate prilejuri să-i demonstreze doamnei ascuțimea sa de spirit, se oferă ca alături de ceilalți să facă cîntece cu o carafă de bere în contul călătoriei; pînă ce, în parte speriat de amenințările unuia, în parte cîștigat de promisiunile celuilalt, și fiindu-i probabil și o leacă de milă pentru starea în care se afla sărmana ființă, ce stătea singerînd și tremurînd de frig, vizitiul se învoi în cele din urmă”. După ce Joseph s-a suit în diligență, continuă același tip de raportare indirectă a „scenei”, cu incursiuni frecvente, oricît de superficiale, în mintea și inima adunării de neisprăviți și netrebnici, și cu ocazionale presupuneri atunci cînd cunoașterea deplină pare inoportună. Dacă a fi dramatic înseamnă a arăta personaje angajate dramatic între ele, mobil ciocnindu-se de mobil, rezultatul depinzînd de aducerea mobilurilor într-un punct culminant, atunci această scenă este dramatică. Dar dacă înseamnă a lăsa impresia că scena se derulează cu de la sine putere, cu personaje aflate într-o relație dramatică față de spectator, nemediată de către un narator și descifrabilă numai prin potrivirea deductivă a cuvîntului la cuvînt și a cuvîntului la faptă, atunci aceasta este o scenă relativ nedramatică.

Pe de altă parte, un autor poate prezenta un personaj în acest al doilea gen de relație dramatică față de cititor fără să-l implice pe acel personaj cituși de puțin într-o dramă interioară. Multe poeme lirice sînt dramatice în acest sens și nondramatice în toate celelalte. „Acea nu e țara oamenilor

bătrîni —“. Cine o spune? Yeats, sau „masca“ sa. Și cui? Nouă. De unde știm că este vorba de Yeats și nu de un personaj tot atît de depărtat de el cum este Caliban față de Browning în poemul „Caliban despre Setebos“? Deducem aceasta pe măsură ce se desfășoară afirmațiile dramatizate; ceea ce dramatizează poemul liric în acest sens este nevoia de a recurge la deducție. Pe scurt, Caliban este dramatic în două sensuri; el se află într-o situație dramatică față de alte personaje, și se află într-o situație dramatică în raport cu noi. Poemul lui Yeats este dramatic numai într-un singur sens.

Ambiguitățile cuvîntului dramatic sînt încă și mai complicate în romanul care încearcă să dramatizeze stările conștiinței în mod direct. Este *Portret al artistului în tinerețe* dramatic? În unele privințe, da. Nu ni se dau date în legătură cu Stephen. Este plasat pe scenă înaintea noastră, jucîndu-și destinul numai cu ajutoare sau comentarii deghizate din partea autorului său. Dar nu acțiunile sale sînt dramatizate direct, nici vorbirea nu i-o auzim nemediat. Ceea ce se dramatizează este înregistrarea mentală a tot ce se întîmplă. Îi vedem conștiința acționînd aplecată asupra lumii. Uneori ceea ce înregistrează este dramatic în sine, ca atunci cînd Stephen se observă pe sine într-o scenă cu alte personaje. Dar raportul însuși, înregistrarea interioară, este dramatic numai în al doilea sens. Raportul care ni se oferă privitor la ceea ce se petrece în mintea lui Stephen este un monolog neimplicat în nici unul dintre contextele dramatice ce se modifică. Și este un raport infailibil, chiar și mai puțin supus îndoielilor critice decît solilocviul tipic elizabetan. Acceptăm, prin convenție, pretenția că ceea ce se raportează ca petrecîndu-se în mintea lui Stephen se petrece în realitate acolo, sau, cu alte cuvinte, că Joyce știe cum lucrează mintea lui Stephen. „Ecuația de pe pagina maculatorului începu să-și desfășoare o coadă ce se răsfirea continuu, cu ochi și stele asemenea cozii de păun; și, cînd ochii și stelele indicilor fură eliminați, începu lent să se strîngă la loc. Indicii care apăreau și dispăreau erau ochii care se deschideau și se închideau; ochii care se deschideau și se închideau erau stelele. ...“ Cine spune asta? Nu Stephen, ci autorul omniscient, infailibil. Raportarea este directă, și în mod clar este nemodificată de nici un context „dramatic“ — adică, spre deosebire de rostirea într-o scenă dramatică, nu

ne face să suspectăm faptul că gândurile au avut drept țel realizarea unui efect. Sintem astfel într-o relație cu Stephen numai într-un sens limitat — în sensul în care un poem liric este dramatic⁹.

PERSPECTIVELE INTERIOARE

În fine, naratorii care furnizează perspective interioare diferă potrivit adîncimii și axei plonjonului lor. Boccaccio poate oferi perspective interioare dar ele sînt extrem de superficiale. Jane Austen pătrunde relativ adînc din punct de vedere moral, dar abia de realizează cu totul tangențial o abordare psihologică. Se presupune că toți autorii narațiunii fluxului de conștiință încearcă să sondeze adînc psihologia, dar unii în mod deliberat rămîn la suprafață în dimensiunea morală.¹⁰ Ar trebui să ne aducem aminte că orice privire interioară susținută, indiferent de adîncime, transformă temporar personajul, a cărui minte este prezentată, într-un narator; perspectivele interioare sînt astfel supuse variațiilor din sînul tuturor calităților pe care le-am descris mai sus, și ceea ce este mai important direct proporțional cu necreditabilitatea lor. În general vorbind, cu cît este mai profund plonjonul nostru, cu atît vom accepta un grad mai ridicat de necreditabilitate, fără pierderea simpatiei (vezi cap. X).

Narațiunea este artă și nu știință, dar asta nu înseamnă că sintem în mod necesar condamnați la eșec atunci cînd încercăm să-i formulăm principiile. Există multe elemente sistematice în fiecare artă, și critica romanului nu poate evita niciodată responsabilitatea de a încerca să explice reușitele și eșecurile tehnice prin referire la principii generale. Dar întotdeauna trebuie să ne întrebăm de unde luăm aceste principii generale.

Nu ne surprinde cînd îi auzim pe romancierii activi afirmînd că n-au găsit în legătură cu punctul de vedere nici un sprijin din partea criticilor. Preocupîndu-se de punctul de vedere romancierul are întotdeauna în vedere o lucrare individuală: care anume personaj va istorisi cutare povestire, sau parte dintr-o povestire, și cu ce anume grad de creditabi-

litate, privilegiu, libertate de a comenta, ș.a.m.d. Va trebui oare să i se confere însuflețire dramatică? Chiar dacă romancierul s-a hotărât asupra unui narator care se va încadra într-una din clasificările criticului — „omniscient“, „de persoana întâi“, „omniscient limitat“, „obiectiv“, „digrestiv“, „eclipsat“ sau oricare alta — dificultățile sale abia încep. Pur și simplu el nu poate găsi răspunsuri problemelor sale practice, precise, imediate prin simpla referire la afirmații de genul „omnisciența este o metodă flexibilă“ sau „obiectivitatea este extrem de rapidă și însuflețită“. Chiar și cele mai sănătoase generalizări la acest nivel îi vor fi de minim folos în parcurgerea romanului, pagină de pagină.

După cum demonstrează însemnările detaliate ale lui Henry James, romancierul își descoperă tehnica narativă pe măsură ce încearcă să realizeze pentru cititori virtualitățile ideii sale evolutive. Majoritatea opțiunilor sale sînt în consecință chestiuni de grad, nu de calitate. A decide că naratorul tău nu va fi omniscient nu rezolvă practic nimic. Întrebarea dificilă este: cît anume de *inconscient* trebuie el să fie? La fel, a te decide la narațiunea de persoana întâia nu soluționează decît parte din problemă, poate partea cea mai ușoară. Cel fel de persoana întâia? Cît de deplin caracterizată? Cît de conștientă de condiția sa de narator? Cît de creditabilă? Cît de limitată la deducția realistă; cîd de privilegiată pentru a transcende realismul? În ce momente va rosti adevărul, în ce momente se va abține să se pronunțe cît de cît sau chiar va minți? Se poate răspunde la aceste întrebări numai făcînd referire la virtualitățile și necesitățile operelor particulare și nu prin referiri la ficțiune în genere, sau la roman, sau la reguli asupra punctului de vedere.

Există fără îndoială *tipuri* de efecte la care se poate referi un autor; de pildă, dacă vrea să facă o scenă mai amuzantă, mai pătrunzătoare, mai însuflețită sau mai ambiguă; sau dacă vrea să facă un personaj mai simpatic sau mai convingător, pot fi indicate cutare sau cutare practici. Dar putem înțelege de ce atunci cînd se află în căutarea ajutoarelor pentru a lua hotărîrile, romancierul va găsi practica egalilor săi mai instructivă decît regulile abstracte ale manualelor: autorul sensibil care citește marile romane găsește în ele un tezaur de exemple precise, de cum *acest* efect, distingîndu-se

de toate celelalte efecte posibile, a fost potențat printr-o alegere adecvată a metodei narrative. Ocupându-se de tipurile de narațiune, criticul trebuie întotdeauna să rămână în urmă șchiopătînd, referindu-se mereu la practica variată care numai ea singură îi poate amenda tentația de a supra-generaliza. În locul modernei noastre „a patra unități“, în locul regulilor abstracte despre consecvență și obiectivitate în folosirea punctului de vedere, avem nevoie de relatări mai specifice, mai laborioase asupra felului cum sînt povestite marile istorisiri.

Ne îndreptăm acum privirile spre o examinare mai atentă a artelor relatării.

NOTE

¹ *An Essay of Dramatic Poesy* (1668). Deși acest citat vine ca din partea lui Lisideius, în apărarea dramei franțuzești, și nu din partea lui Neander, care pare să vorbească de pe poziții mai apropiate de cele ale lui Dryden, poziția este subînțeleasă în răspunsul lui Neander; singura dispută se poartă asupra părților care sînt mai adecvate reprezentării.

² Nu are nici un rost să înșir aici clasificările convenționale numai pentru a le respinge. Ele se desfășoară pe un eventai larg de la cele mai simple și mai puțin utile, ca cea cuprinsă în inteligentul și popularul eseu al lui C. E. Montague („Sez «e» or Thinks «e»“, în volumul *A Writer's Notes on His Trade* [London, 1930; Pelican ed., 1952], pp. 34—35) la valorosul studiu al lui Norman Friedman („Point of View“, *PMLA*, LXX [December, 1955], 1160—84).

³ Eforturile de a folosi persoana a doua n-au fost niciodată încununate de succes, dar este uluitor cît de mică este într-adevăr deosebirea pe care chiar și această opțiune o face. Cînd mi se spune la începutul unei cărți: „Pui piciorul stîng. ... Te strecori prin deschizătură. ... Ții ochii numai pe jumătate deschiși ...“ nefirescul pregnant te distrage într-adevăr un timp. Dar citind *La Modification* a lui Michel Butor (Paris, 1957), al cărei început l-am reprodus aici, este surprinzător cît de repede ești absorbit în „prezentul“ iluzoriu al povestirii, identificîndu-ți aproape tot atît de deplin viziunea cu cea a lui „vous“ ca în cazul lui „eu“ și „el“ din alte istorisiri.

⁴ O relatare reușită a subtilităților care subîntind relațiile aparent simple dintre autorii reali și identitățile pe care le creează în procesul scrierii, o constituie eseu „Makers and Persons“, de Patrick Crutwell, *Hudson Review*, XII (Winter, 1959—60), 487—507.

⁵ Citat reproduc după versiunea engleză nepublicată a lui Marcel Gutwirth.

⁶ Pentru o interpretare atentă a evoluției și funcțiilor lui Marlow în operele lui Conrad, vezi M. Y. Tindall, „Apology for Marlow“, eseu apărut în volumul *From Jane Austen to Joseph Conrad*, ed., Robert C. Rathburn și Martin Steinmann, Jr. (Minneapolis, Minn., 1958), pp. 274—85. Deși Marlow însuși este adesea victima ironiilor lui Conrad, el este în general un reflector creditabil al clarităților și ambiguităților autorului implicat. O tratare mult mai amplă, și o lucrare remarcabilă avînd în vedere că autorul este un student, o constituie *The Rhetoric of Joseph Conrad* de James L. Guetti, Jr., („Amherst College Honors Thesis“, No. 2 [Amherst, Mas., 1960]).

⁷ *Some Versions of Pastoral* (London, 1935), p. 7. Pentru un exemplu excelent al artificialității deliberate a lui Powys, vezi Martin Steinmann, „The Symbolism of Powys“, *Critique*, I (Summer, 1957), 49—63.

⁸ Alexander E. Jones a pledat convingător, într-un eseu recent, pentru o lectură „directă“ a novelei lui James „The Turn of the Screw“, oferind drept unul din motive faptul că „convenția fundamentală a povestirii la persoana întii presupune în mod necesar încrederea în narator. ... Exceptînd cazul în care James și-ar fi violat regulile de bază ale meșteșugului său, guvernanta nu poate fi o mincinoasă patologică“. (*PMLA*, LXXIV [March, 1959], 122). Indiferent de situația din epoca lui James, este limpede că o asemenea convenție nu mai există în romanul modern. Singura convenție în care te poți încrede, după cum arăt în capitolul unsprezece, este aceea potrivit căreia atunci cînd un narator se prezintă pe sine vorbind sau scriind cititorului, el procedează într-adevăr astfel. Nu este exclus să se poată dovedi că spusele sale să fi fost un vis (vezi „In Dreams Begin Responsibilities“ de Delmore Schwartz), sau o minciună (*Les corps étrangers* de Jean Cayrol), sau se poate întîmpla să nu se fi „dovedit“ a fi deloc așa ceva — adică să rămînă nedecis între vis, minciună, fantezie, și realitate (ca în *Ceața* de Unamuno și în *Comment c'est* de Beckett).

⁹ Sînt conștient de faptul că terminologia mea contrastează aici cu sensul atribuit de Joyce însuși triadei, *lyric, epic și dramatic*. *Portretul* este dramatic în sensul lui Joyce, dar numai în acest sens.

¹⁰ Discuția privind multitudinea procedeelor desemnate de termenul destul de lax al „fluxului conștiinței” s-a concentrat în general asupra serviciului pe care îl aduc acestea realismului psihologic, evitînd efectul moral de grade diferite de profunzime. Chiar și criticii ostili — de exemplu Mauriac în *Le romancier et ses personnages* (Paris, 1933) — au atras în general atenția asupra stării lor amorfe, lipsei de control și artificiei lor evident, și nu asupra implicațiilor lor morale. Prea adesea, atît atacurile cît și apărarea au postulat existența unui singur procedeu ce poate fi evaluat ca fiind bun sau rău, odată pentru totdeauna, pentru cutare și cutare rațiuni. Melvin Friedman (în *Stream of Consciousness* [New Haven, Conn., 1955]) conchide că este „aproape axiomatic că nici o altă operă de primă mînă nu mai poate fi scrisă în prelungirea acestei tradiții”, întrucît metoda a depins de o „anumită mentalitate literară care a murit odată cu Joyce, Virginia Woolf și Faulkner-ul timpuriu” (p. 261). Dar lucrările de care se ocupă utilizează zeci de variante ale fluxului conștiinței, dintre care unele fac acum parte din repertoriul recunoscut al romancierului. Majoritatea lor au toate șansele să-și găsească noi utilizări în viitor.

PARTEA A DOUA

VOCEA AUCTORIALĂ ÎN ROMAN

„Și fiindcă, Stimate Domn, sintem într-un fel cu totul străini unul față de celălalt, nu s-ar fi căzut să-ți aduc spre știință toate cîte mi s-au petrecut în viață, așa dintr-o dată. — Aibi o leacă de răbdare — M-am apucat, după cum bine vezi, a-mi scrie nu numai viața ci și părerile: nădăjduind și chibzuind că înțelegîndu-mi firea și felul de muritor ce sint, putea-vei, prin una, să le guști mai din plin și pe celelalte: și că pe măsură ce mă vei întovărăși mai departe, cunoștința noastră prinzind abia acum cheag între noi, va rodi în bună-nvoire, iar aceasta, de nu va cădea nici unul din noi în vreo greșală, va chezășui o prietenie trainică — O, diem praeclarum — și-atunci nimic din toate cîte s-au abătut asupra-mi nu vor mai părea nevrednice de luare-aminte, nici istorisirea lor nu va plictisi”. — TRISTRAM SHANDY

FUNCȚIILE COMENTARIULUI CREDITABIL

„Așadar, cititorule nu trebuie să te surprindă dacă pe parcursul acestei opere vei da peste unele capitole tot atît de scurte pe cît sînt altele de lungi; unele reduse la durata unei singure zile și altele depășindu-se de-a lungul unor ani; într-un cuvînt, uneori povestea mea pare să stea pe loc, iar alteori să gonească. Nu considera că trebuie să dau socoteală pentru toate acestea vreunui tribunal sau vreunei instanțe critice, oricare ar fi ele; căci fiind de fapt descoperitorul unui nou ținut al scrisului, îmi pot lua libertatea de a făuri numai acele legi care-mi sînt pe plac”. — FIELDING, *Tom Jones*.

Intră *Timpul* și *corul*:
Ci nu-mi scoateți crimă
Nici mie nici trecerii mele zorite
Că lunecînd peste ani șaisprezece
Las totul în lungul răstimp nescrutat.
Poveste de iarnă

„Dar văd bine că nu pot merge mai departe așa, în parte fiindcă sînt lucruri pe care nu le-am auzit, altele pe care nu le-am remarcat și altele pe care le-am uitat, și mai presus de toate acestea, fiindcă așa cum am mai spus, practic nu am vremea și spațiul necesar să amintesc toate cite s-au spus sau toate cîte s-au făcut între timp”. — *Frații Karamazov*

„Și cum nu am putut convinge pe nici unul dintre actorii mei să spună acest lucru, am fost obligat să-l fac cunoscut eu însumi”. — FIELDING, *Tom Jones*.

„Și bietul tău cuvînt de onoare trebuie să fie valabil pentru întreg spectacolul”. — HENRY JAMES, Prefața la *Aripile porumbiței*.

NU ESTE DE MIRARE că mulți critici au fost tentați să examineze comentariul — și adesea să-l condamne — de parcă ar fi ceva izolat, interpretabil doar din punctul de vedere al opiniilor noastre generale asupra romanului. Ar merita însă să renunțăm la astfel de judecăți apriorice și să privim mai îndeaproape câteva romane bune, pentru a descoperi efectele care s-au obținut de fapt prin folosirea comentariului. Și chiar după asta ne mai putem surprinde spunând că deși autorii au folosit comentariul în cutare sau cutare scop, am fi preferat să nu-l fi utilizat deloc. Dar cel puțin va trebui să fim în situația de a hotări cu oarecare precizie dacă vreuna din reușitele concrete ale vocii auctoriale a meritat sacrificarea acelor calități generale pe care le prețuim.

FURNIZAREA FAPTELOR, „TABLOUL“ SAU REZUMAREA

Cea mai evidentă sarcină a comentariului este de a informa pe cititor în legătură cu acele întâmplări de care nu ar fi putut să afle altfel. Desigur, există multe feluri de întâmplări, și ele pot fi „relatate“ în nenumărate moduri: punerea în scenă, explicarea semnificației unei acțiuni, rezumarea proceselor psihologice sau a întâmplărilor prea mărunte pentru a fi dramatizate, descrierea detaliilor și reacțiilor fizice, în cazul în care o astfel de descriere nu poate veni în mod firesc de la un personaj sau altul — toate acestea apar în forme diferite.

În momentul în care Chaucer începe povestea suferințelor Criseidei, căderea Troiei este expedită într-un rezumat de șapte versuri potrivit întocmai cerințelor istorisirii sale:

Dar cum ajunge Troia la pieire
Nu-i rostul meu să stau să povestesc;
Ar fi s-abat a mea istorisire
Din drumul drept și să vă plictisesc;
Doar gestele troiene se găsesc
Și în Homer, și-n Dares, și în Dictys,
Iar dacă le cetești îți treci de plictis.

Acel „Chaucer“ care aici ne reamintește că citim o poveste ca multe altele, că materialul e selectat în interesul nostru, și că, dacă am dori să aflăm alte povești ne-am putea adresa lui Homer sau altor autori, ne însoțește îndeaproape de-a lungul poemului *Troilus și Criseida*. Tot ceea ce nu coincide exact scopului său este rezumat.

Eu dacă mă prindeam să cînt aice
Isprăvile acestui prinț temut,
Atunci de-a sale băătăii v-aș zice;
Dar am pornit să-i cînt dintru-nceput
Iubirea după cum m-am priceput,
Iar vitejiile-i, aceia care-s
Setoși a ști, să le cetască-n Dares ¹.

Deși nu ne lasă nici o clipă să-i uităm prezența, nu se poate spune totuși că aceasta ar diminua în vreun fel valoarea povestirii sale. Chaucer se oprește îndelung asupra acelor aspecte ale povestirii care, deși sînt necesare, nu sînt îndrituite să beneficieze de acea intensificare pe care ar putea-o oferi dramatizarea lor. Și totuși efectul de ansamblu urmărește să ne facă să simțim că ni s-a oferit o povestire mai bună, alcătuită cu mai multă grijă, decît ar fi fost posibil prin simpla prezentare a faptelor.

Marii povestitori au izbutit întotdeauna să găsească o cale pentru ca asemenea rezumări să fie interesante, ca de pildă Fielding atunci cînd ne invită ironic să completăm spațiile libere în *Tom Jones*. El oferă cititorului „ocazia de

a-și exersa minunatul dar al perspicacității pe care-l are, completînd golurile din interiorul timpului cu propriile sale presupuneri.“ Fiind convins că majoritatea cititorilor săi sînt „specialiști în critică“, Fielding le acordă „un interval de doisprezece ani“ pentru a-și desfășura talentele (Cartea a III-a, cap. 1).

Modalitatea acestui fel de rezumare reprezintă doar un exemplu printre zecile de tehnici diferite de a prezenta faptele, cele mai multe — din fericire poate — n-au fost încă niciodată catalogate. Cum să numim de pildă procedeul narării prin note de subsol? În *Le chemin des écoliers* (1946) a lui Marcel Aymé, autorul ne oferă din cînd în cînd în notele de subsol informații care depășesc sfera personajelor sale. În timpul ocupației germane în Franța, Michaud urmărește cu privirea patru soldați germani „executîndu-și obligațiile turistice“ în fața catedralei Sacré-Coeur. Pe moment le invidiază existența lipsită de griji. Brusc o notă de subsol, ne înștiințează că cei patru soldați se numeau Arnold, Eisenhower, Meinechen și Schulz. „Primul a fost ucis pe frontul din Rusia. Al doilea a fost rănit în Crimeea, s-a întors acasă fără ambele picioare și a fost otrăvit de nevastă-sa“. Și așa mai departe, pînă ce Schulz, ultimul dintre ei, este descris pe cînd era sfișiat de o mulțime furibundă de parizieni în timpul eliberării orașului. Această intervenție informativă care comentează sardonice invidia lui Michaud, este concisă, directă și eficace, pe deplin motivată de contextul operei. Dacă am încerca să găsim o cale la fel de concisă pentru realizarea acestei juxtapuneri ironice a invidiei eroului și a viitorului înfricoșător care-i așteaptă pe soldați, ne dăm seama că acest lucru nu ar sta decît în puterea autorului omniscient vorbind în numele său propriu. Desigur, nu este absolut necesar să se recurgă la o notă de subsol, deși în acest caz straniul artificiu este calea cea mai simplă de a arăta că faptele, deși necesare povestirii, rămîn chestiuni secundare; personajele descrise nu ar putea deveni importante pe parcursul povestirii. Singura alternativă ce se oferă ar fi interpretarea dramatizată a celor patru episoade, prezentîndu-ne, în fugă viitorul celor patru soldați. Dar acest lucru nu numai că ar ocupa un spațiu mult prea

mare, dar ar implica și un anumit grad de interes ce ar tulbura sistemul de așteptări al cititorului².

Acesta este doar un exemplu recent și pitoresc care dezvăluie una din cele mai obișnuite și utile funcții pe care le poate avea narațiunea directă. În același sens autorul poate prezenta un scurt rezumat între scene, rezumat pe care nici unul din personaje nu ar fi în stare să-l realizeze. Sau ar putea oferi date despre unul din eroii săi, pe care nici un alt personaj nu ar putea să le știe. „Ray îl văzu pe Leopold căzut pe gânduri. Ei da, un englez (E cit se poate de limpede că Ray arăta ca oricare englez înalt care...)“. Astfel, naratorul lui Elizabeth Bowen va face intrarea în romanul „*The House in Paris*“ (1935) dându-ne o descriere a lui Ray pe care Ray ar fi putut *aproape* s-o realizeze singur, dar care, venind din partea autorului este mai folositoare întrucât este mai sigură, nefiind umbrită de bănuiala că relatarea sa ar putea fi deformată.

Dacă ne gândim la greoaiele „perspective în oglindă“ care abundă în romanul modern — „El văzu în oglindă un bărbat de statură mijlocie“ — ne dăm seama câte neplăceri poate produce dorința de a dramatiza asemenea detalii descriptive. Anumite situații se pretează într-adevăr acestui tip de pseudo-dramatizare, în special atunci când reflecția din oglindă și privirea pierdută și autocontemplativă a personajului reprezintă fapte semnificative în sine care ne ajută să-i înțelegem caracterul. Dar chiar și atunci când oglinda este într-adevăr funcțională, o concentrare a informațiilor poate fi obținută asigurând independența vocii unui narator creditabil față de viziunea subiectivă a personajului. „Deși expresia somnoroasă și mioapă și capul pleșuv care se răsfringeau în oglindă erau atât de umile încât la prima vedere cu siguranță nu ar fi stîrnit nici un fel de interes pentru nimeni, totuși proprietarul acestei expresii a fost mulțumit de tot ceea ce văzu în oglindă“. Astfel scria Dostoievski în *Dublul* (1846) înainte ca problema perspectivei să fi devenit un subiect arzător și deși descrierea inițială este concepută dramatic, el folosește în același timp comentariul pentru a dezvălui egocentrismul personajului său. Adoptînd poziția omniscientă el realizează în numai patru rînduri ceea ce prin oricare altă metodă ar reclama mult mai mult timp.

Oricine ar încerca să transfere pasajul într-o descriere pur obiectivă a gândurilor lui Goliadkin fără să irosească nici un efect (inclusiv claritatea) va înțelege cât de mult ar trebui să sacrifice.

Una din funcțiile majore ale faptului palpabil o reprezintă controlul exercitat asupra ironiei dramatice. Cea mai simplă formă este, ca în multe din exemplele de mai sus, descrierea directă a modului în care un personaj poate interpreta greșit gândurile sau mobilurile ascunse ale celuilalt. „După ce se făcu mare“, ne spune naratorul din romanul lui Faulkner, *Lumină în August*, „Lena obișnuia să-și roage tatăl să oprească căruța la marginea orașului ca să meargă pe jos. Dar nu-i mărturisea tatălui ei de ce dorea să meargă pe jos, în loc să meargă în căruță. El își închipuia că din pricina străzilor netede, a trotoarelor. Dar motivul ei era credința că lumea de pe stradă... ar putea crede că locuiește și ea în oraș“. Această interpretare greșită nu putea fi știută decât de naratorul omniscient, care îmbină aprecierea personală a tatălui și motivația personală a fiicei; totuși dacă nu ni s-ar lămuri interpretarea greșită, scena ar fi lipsită de sens ca indiciu revelator în definirea Lenei.

Efecte mai evidente sînt realizate prin controlul direct al sistemului de așteptări al cititorului, luîndu-se măsuri de precauție ca acesta să nu fie împovărat de speranțele și temerile false ale personajelor. Unii cititori sofisticăți se împotrivesc categoric unor procedee evidente de acest tip, cu toate că o bună parte din hazul multor romane provine de aici. În *Ambasadorii* (1903) chiar și „discretul James“ le găsește adecvate pentru a ne încorda așteptările făcînd afirmații de genul: „Acesta era doar începutul unei stări de lucruri din care mai tîrziu, așa cum se va vedea, va fi obligat... să se detașeze...“³

James a fost primul care a formulat clar problema estetică generată de rezumarea obiectivă a faptelor. El nu a încercat, excepție făcînd doar romanul *Vîrsta ingrătă* (1899), să elimine complet rezumatul. Dar a devenit din ce în ce mai decis să găsească o cale de a reda rezumatul însuși sub formă dramatizată — indiferent de faptul că era vorba de o descriere, narațiune sau evaluare morală și psihologică.

Amănunte în legătură cu eforturile sale de a „menține totul în sfera protagonistului“⁴, de a zăgăzui orice rezumat în mintea personajelor, sînt atît de importante încît le vom discuta pe îndelete mai tîrziu. Nimeni nu a rezistat cu mai multă inteligență și tărie la ispitele redării informației în stare brută, care-l pîndesc pe orice romancier. E suficient să privim unul din miile de romane „informative“ care s-au scris înainte și după vremea sa pentru a înțelege importanța efortului său de a face ca totul să conteze. Jurnalele de călătorie cu care își împănează Balzac *Suanii* (1829) de pildă, Madame de Staël, *Corinne* (1807) și Dickens *Martin Chuzzlewit* (1843—44) ca să nu mai amintim o serie de romane provinciale moderne, reprezintă o formă acută a molimei care se poate regăsi pretutindeni, începînd cu romanele care nu sînt decît o formă disimulată de flecăreală, fie că e vorba despre viața cazonă, de cea boemă sau despre lumea din Greenwich Village, și sfîrșind cu romanele care nu fac decît să înregistreze nefericirea pe care o poartă în sine un suflet⁵.

Putem recunoaște importanța lui James fără să acceptăm însă afirmația lui Lubbock, după care soluția dată de James rezumatului nu ar impune nici un fel de sacrificii: „Romancierul, mai independent decît dramaturgul, ar putea desigur să ne relateze, dacă vrea, ce se ascunde în interiorul acestei minți agitate (Strether în *Ambasadorii*); ar putea să intervină explicînd aparența neliniștită pe care o îmbracă gîndurile acestui om. Dar, dacă preferă o soluție dramatică, indiscutabil mai eficientă, nimic nu-l poate împiedica s-o adopte.“⁶ Urmînd calea lui, James romancierul nu abdică de la libertatea sa. „Libertatea de a se situa deasupra povestirii și de a recurge la o perspectivă largă asupra lucrurilor, de a depăși limitele faptului imediat — nimic din toate acestea nu este sacrificat prin înaintarea sigură a autorului în direcția dramei. Mintea omului a devenit vizibilă, fenomenală, dramatică; dar jucîndu-și rolul ea ne împrumută încă ochii ei, reprezintă încă un prilej de a ne extinde viziunea“ (p. 149).

Dar se face cu toate acestea un sacrificiu. Atunci cînd romancierul se hotărăște să prezinte faptele și rezumatul ca venind din partea unuia din personajele sale, el riscă să

piardă tocmai „acea libertate de a depăși limitele faptului imediat“ în special limitele personajului pe care și l-a ales ca purtător de cuvânt. Consecințele acestui sacrificiu vor fi examinate tematic în partea a treia a cărții. Pentru moment, este suficient să spunem că un fapt, odată prezentat în mod neechivoc de autor sau de reprezentantul său, diferă mult de același „fapt“ prezentat de unul din personajele povestirii, inevitabil supus erorii. Când un personaj vorbește realist, în cadrul dramei, convenția creditabilității absolute este distrusă, și dacă câștigul în favoarea anumitor scopuri narrative este indiscutabil, pierderile sînt la fel de evidente. Ori de cîte ori un fapt, un rezumat narativ, sau o descriere trebuie să devină sau ar putea deveni un indiciu în interpretarea personajului care-l furnizează, există riscul de a pierde ceva din statutul său de fapt, rezumat sau descriere. Imaginea lui Prufrock — cerul amurgului ca un pacient anesteziat — încetează să mai fie fapt sau descriere, dacă dorința cititorului este de a cunoaște starea reală a vremii. Pe măsură ce lipsa de creditabilitate crește, devine evident faptul că la un moment dat se poate ajunge în situația în care o astfel de transformare a informației încetează să mai fie utilă chiar și în cazul descrierii psihologice, dacă autorul nu respectă o metodă de indicare a faptelor de la care se îndepărtează interpretarea vorbitorului.

Ceea ce vede Caliban în Prospero din poemul lui Browning ne oferă toate datele de care avem nevoie pentru cunoașterea lui Caliban, numai datorită faptului că-l cunoaștem pe Prospero dintr-o altă sursă. O mare parte din plăcerea pe care ne-o produce ironia s-ar pierde — deși ar putea exista compensații de alt tip — dacă ar fi trebuit să ne pierdem vremea întrebîndu-ne pînă la ce punct coincid concepțiile lui Browning cu cele ale lui Caliban.

Nu poate exista ironie dramatică, prin definiție, dacă autorul și publicul nu dețin într-un fel anumite date pe care personajele nu le au. Deși narațiunea creditabilă nu este în nici un caz singurul mijloc de a comunica publicului faptele pe care se bazează ironia dramatică, ea este totuși o cale utilă, și în anumite opere, în care doar autorul ar putea cunoaște în mod plauzibil ceea ce trebuie cunoscut, ea poate deveni chiar indispensabilă. Într-o bună parte din proza

comică de valoare, spre exemplu, hazul provine din faptul că autorul ne spune dinainte că necazurile personajelor sînt trecătoare și că grija lor este ridicol de exagerată. Oricine s-ar îndoi de valoarea acestui tip de retorică ar trebui să-și imagineze povestirea lui *Tom Jones* fără vocea autorului care să prevină cititorii că lucrurile nu stau atît de prost pentru Tom pe cît s-ar părea, sau *Marile Speranțe* fără vocea lui Pip devenit adult, care să sporească senzația decăderii morale a tînărului Pip și, în același timp, să întretină simpatia față de el în acest declin și certitudinea că se va reabilita. Dar ironia dramatică poate fi la fel de importantă și în lucrări mai serioase. Am putea oare prefera cu adevărat o lectură a *Marelui Gatsby* despuiată de amănuntele care ni se dau la început? „Cînd m-am întors din Răsărit toamna trecută“, ne spune Nick, „doream ca lumea să fie pentru totdeauna în uniformă și într-un soi de încordare morală. — Numai Gatsby... făcea excepție — Gatsby care întruchipa pentru mine tot ce mi-ar fi putut stîrni un dispreț nedisimulat. Avea ceva impunător... o aptitudine extraordinară pentru a nutri speranțe și o spontaneitate romantică pe care nu am mai întîlnit-o la nimeni și pe care nu cred că o voi mai întîlni vreodată. Nu — Gatsby s-a descurcat foarte bine pînă la urmă; dar ceea ce îi dădea tîrcoale lui Gatsby, norul acela de funingine pe care-l emanau visele sale a făcut să-mi piară un timp interesul pentru necazurile fără ieșire și entuziasmele efemere ale oamenilor“. După ce am citit aceste rînduri, știm o sumă de lucruri pe care nici unul din personajele povestirii nu le va putea afla. Tînărul Nick ca „un reflector lucid“ în maniera lui James n-ar fi un martor cîtuși de puțin creditabil al evenimentelor. La o vîrstă mai înaintată Nick ne oferă însă o călăuzire întru totul creditabilă.

„Cîntă, zeiță, minia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul,
Patima crudă ce-aheilor mii de amaruri aduse:“

— da, iată lanțul causal în *această* operă; din acest moment știm la ce să ne așteptăm, în ciuda unui mare număr de ambiguități, mai puțin importante. Dacă am epura *Iliada* de acest absolutism am distruge-o. Ori de cîte ori nevoia acută de concizie de claritate sau de ironie dramatică predο-

mină asupra senzației că povestirea se desfășoară de la sine sau asupra impresiei de tulburătoare ambiguitate pe care o dă viața, autorul va căuta acele procedee care pot reda faptele ca fapte și judecățile creditabile ca atare ⁷.

MODELAREA CONVINGERILOR

Dacă aceste lucruri sînt valabile în privința datelor, ele sînt cu atît mai adevărate în ceea ce privește comentariul evaluativ. Într-adevăr, în roman, cele mai multe fapte aparente poartă cu sine o măsură considerabilă de apreciere. Ele ordonează, într-un sens, părțile în funcție de importanța lor; ele acționează asupra convingerilor cititorului.

Ca retorician, autorul descoperă că unele convingeri de care depinde aprecierea deplină a operei sale sînt gata formate, acceptate pe de-a-ntregul de presupusul cititor care deschide cartea, în timp ce alte convingeri trebuie sădite sau consolidate. Este de așteptat să constatăm că indiferent de spațiul consacrat retoricii fățișe, acesta să fie folosit pentru chestiuni discutabile. Și cu toate acestea există neașteptat de multe comentarii care vizează consolidarea acelor valori pe care cei mai mulți cititori, s-ar crede, le acceptă deja ca pe niște adevăruri indiscutabile. „Există două soiuri de oameni care, mă tem, nutresc deja un oarecare dispreț pentru eroul meu din cauza purtării sale față de Sofia” spune „Fielding” în *Tom Jones* (Cartea a IV-a, cap. VI) ca apoi să încerce prin arma ridicolului, să-și convingă toți cititorii de sentimentul pe care cei mai mulți trebuie să-l fi avut într-o oarecare măsură înainte de începerea pasajului — și anume că sînt „de soiul” celor care nutresc dispreț doar atunci cînd este într-adevăr cazul. Dar Fielding știe că simplul acord nu este de ajuns. Orice cititor știe, sau crede că știe, „valoarea adevăratei iubiri”. Dar autorul nu se poate bizui pe faptul că un asemenea acord general este suficient de viu pentru scopurile sale. Făcîndu-ne să rîdem de acei neisprăviți imaginari care nu cunosc adevărata valoare a iubirii, el ne face în același timp s-o apreciem activ, exact sub forma în care o întîlnim în carte:

Cercetează-ți sufletul, iubite cititor, și hotărăște-te dacă ești de acord cu mine în privința acestor chestiuni. Dacă ești într-adevăr de acord, poți urmări acum ilustrarea lor în paginile care urmează: dacă nu, te asigur, că ai citit deja mai mult decât ai putea înțelege și ar fi mai înțelept să-ți vezi de treburi, sau plăceri (așa cum sînt), decât să-ți mai irosești timpul citind ceea ce nu ești în stare nici să guști nici să înțelegi. Să-ți vorbească cineva despre efectele iubirii, trebuie să fie tot atît de absurd ca și un discurs despre culoare pentru un orb din naștere; ... trebuie că, în concepția ta, iubirea seamănă foarte mult cu o farfurie de supă sau cu un mușchi de vacă [Cartea a VI-a, cap. I].

În acest fel el ne definește adesea ordinea exactă a valorilor de care trebuie să depindă judecata noastră. Admirabila „bunătate sufletească”, și „firea deschisă” a lui Tom, de exemplu, sînt bine contrastate cu nesocotința sa. Deși aceste calități sînt indispensabile, nu sînt totuși de ajuns: „Bunul simț și prudența sînt calități de care au nevoie și cei mai buni dintre oameni. Sînt într-adevăr ca o pavază a Virtuții, fără de care aceasta nu poate fi niciodată în siguranță. Nu este suficient ca intențiile tale să fie fundamental bune, trebuie să ai grijă ca ele să și pară astfel. Chiar dacă sufletul tău nu ar fi atît de frumos, tot trebuie să păstrezi o aparență atrăgătoare”. (Cartea a III-a, cap. VII). De vreme ce în viața de toate zilele nu cădem de acord asupra ordinii exacte în care vin „bunătatea sufletească și „prudența” avem nevoie de o astfel de îndrumare — nu pentru existența noastră, ci pentru a ne putea pronunța asupra lui Tom Jones ⁸.

Asemenea încercări fățișe de a consolida normele pot fi întîlnite în cele mai multe romane. În *Billy Budd* există pericolul ca admirația cititorilor față de integritatea lui Bill să fie dezmințită de disprețul pentru simplitatea sa. Și de aceea Melville încearcă să facă ceva în legătură cu asta. „Cei mai isteți vor spune că ar fi fost imposibil ca Billy să-și stăpînească pornirea de a se duce la ofițerul de cart și de a-i cere răsplată socoteală în legătură cu intențiile sale. ... Cei

isteți vor mai putea crede că era firesc ca Billy să încerce să descoasă pe alți citiva oameni influenți de pe vapor, pentru a descoperi care era temeiul (dacă într-adevăr era vreunul) insinuărilor nelămurite ale emisarului...". Cei isteți n-au decit să se întrebe, dar „poate că e nevoie de ceva mai mult sau poate de altceva decit simpla istețime pentru înțelegerea justă a unei firi ca cea a lui Billy Budd“⁹. În mod similar în *Toma impostorul*, cititorul ar putea să confunde valorile după care trebuie judecați diferiții eroi și Cocteau intervine fără nici o sfială pentru a pune lucrurile la punct: „Eroismul a strins laolaltă un grup pestriț sub același palmier. Mulți criminali în devenire au găsit în război ocazia, scuza și răsplata viciului lor, cot la cot cu martirii“. Pe de o parte, erau „criminalii“, *les Joyeux* și pe de altă parte, Zuavii și marina, a cărei ofițeri erau niște eroi ferme-cători. Acești bărbați tineri, cei mai viteji de pe lume și din care nu rămîne nici unul în viață, se jucau de-a războiul fără pic de ură. Din nefericire, astfel de jocuri sfîrșesc rău“¹⁰.

În sfîrșit, cînd în *Brighton Rock* (1938) Graham Greene simte că poate recurge la normele convenționale de adevăr și falsitate în locul normelor cerute de Bine și Rău, nu ezită să comenteze direct, deosebind cu grijă între „cotlonul“ jalnic dar binecuvîntat în care-și duce viața Rose, cunoscînd „crima, copulația, mizeria, fidelitatea, iubirea și frica de Dumnezeu“ și strălucirea stridentă „a lumii largi din jur“ unde oamenii pretind în mod fățarnic dreptul la „trăiri“¹¹.

Deși găsim o astfel de retorică de accentuare, chiar în operele bazate pe norme general acceptate, cerința unei astfel de retorici crește în orice împrejurare, în care s-ar putea produce un dezacord grav între autor și cititor. Autorul iscusit va face desigur din retorica sa o lectură plăcută în sine; devine astfel greu de spus dacă un pasaj referitor la valori apare ca scop în sine, ca ornament sau dintr-o motivație superioară. „Și astfel se puseră pe treabă“ spune povestitorul din „Nevasta marelui demnitar“ (*Povestiri hazlii* [1832—37]) „după datina străveche, și în chinurile voluptoase ale acelei febre sălbatice pe care le știți — cel puțin, așa sper — deveniră complet indiferenți...“. Și în „Fecioara din Thilhouse“ el își face cunoscută intenția într-un mod și mai transparent, intervenind pentru a ne spune că

Povestirile hazlii vor să dezvăluie mai degrabă moralitatea plăcerii decît să propovăduiască plăcerea moralității“. Plăcerea pe care o găsim în astfel de pasaje ține de atacul comic asupra moralei convenționale și din acest punct de vedere sînt perfect justificate. Dar atacul este necesar ca atare pentru a garanta succesul secvențelor dramatice ale povestirilor. Dacă cititorul judecă doar pentru o clipă personajele prin prisma normelor obișnuite de castitate și fidelitate, povestirile nu mai au nici o valoare. Am putea ușor cădea în greșeala de a crede că în această privință cititorii lui Balzac au venit gata formați, dar putem fi siguri că opera lui nu ar conține atîta retorică în favoarea licenței, dacă ar fi simțit că poate conta pe ideea că cititorii săi vor accepta licența ca pe un fapt obișnuit.

Se crede de regulă că în secolul XX cititorii au devenit îngăduitori în privința problemelor sexuale. Dacă am accepta această idee, ne-am putea aștepta ca acest soi de retorică balzaciană despre iubire și comportare sexuală să dispară din romanele noastre — cu atît mai mult cu cît retorică directă de orice fel a căzut în dizgrație din rațiuni de ordin tehnic. De fapt întîlnim foarte multă retorică de felul acesta. De vreme ce relația exactă între iubire și sexualitate nu poate fi considerată niciodată ca un adevăr prestabilit, fiecare romancier are latitudinea de a stabili lumea în care evoluează iubirile personajelor. Unul dintre cele mai interesante și mai izbutite exemple care vădesc acest efort este romanul *La jument verte* de Marcel Aymé (1933). În această poveste sînt doi povestitori: autorul nespecificat, suav, ironic, dar creditabil în concepțiile lui fundamentale; celălalt: portretul pictat al unei iepe verzi, un fel de zeiță senzuală a iubirii care binecuvîntează prin prezența ei pe oricine îi înțelege cu adevărat mesajul fertilității. Pentru ca să gustăm cu adevărat această poveste a conflictului comic dintre cei doi frați atît de deosebiți unul de celălalt și a familiilor lor diametral opuse, trebuie să recunoaștem superioritatea sexualității fățișe și iubitoare a fratelui țaran în comparație cu plăcerile ascunse ale fratelui „respectabil“. În casa lui Honoré, ne repetă autorul, iubirea era împărțită; deși fiecare membru al familiei își bea licoarea iubirii din propriul său pahar, găsea în el o îmbătare ce se putea

„desluși de la frate la frate, de la tată la fiu și care izbucnea pretutindeni într-un cîntec tăcut“ — În casa lui Ferdinand „armonia plăcerii“ lipsește. „Fiecare membru al familiei își urmează calea singuratică a iubirii într-o direcție pe care numai el singur o știe“. Din toată familia, doar tatăl „își bătea capul cu secretele celorlalți, dar asta numai în scopul de a-i persecuta“¹². În diferența de convingeri reale ale cititorilor lui Aymé, oricît ar fi de liberi sau de reticenți în viața lor personală, el îi remodelează după chipul și asemănarea sa — sau, mai degrabă, după chipul și asemănarea „autorului“, a cărui existență se consumă exclusiv în această carte. Nu putem deduce cu exactitate din text care sînt convingerile sau modul de viață al lui Aymé, dar putem stabili cu oarecare siguranță care ar putea fi convingerile presupușilor săi cititori. Și încă o dată este evident că aceștia nu vin gata pregătiți dinainte. Chiar și cei mai emancipați cititori nu sînt proiectați fără nici un fel de îndrumare în codul riguros al Casei lui Honoré.

Se poate întrevădea o retorică și mai elaborată atunci cînd, în loc să prevaleze un anumit cod recunoscut asupra altuia, autorul încearcă să opereze o transcendere a tuturor valorilor, depășind un cod sau altul spre a ajunge pe un tărîm cu totul nou, sau menținînd toate valorile în suspensie. Dar infiltrările folosite în acest scop nu sînt ușor de depistat. Astfel de transformări radicale au fost în general întreprinse doar de acei autori care se opuneau cel mai viguros narațiunii creditabile. Gide, de exemplu, avînd pretenția de a rămîne neutru față de personajele sale și de conflictele axiologice cu care acestea sînt confruntate își admonestează cititorii pentru lipsa lor de obiectivitate atunci cînd îi cer să formuleze sentințe.

Nu am urmărit să fac din cartea aceasta un act de acuzație, nici o apologie, și m-am ferit să formulez sentințe. Publicul din zilele noastre nu ar ierta un autor care, după expunerea acțiunii, nu s-ar arăta fie pentru fie împotriva ei; mai mult chiar, în timpul desfășurării propriuzise a dramei doresc ca el să ia poziție, să se pronunțe sau în favoarea Alcestei sau a lui Philinte, sau a lui Hamlet sau a Ofeliei. ... Nu vreau

să pretind că neutralitatea (era să spun „nehotărîrea“) este într-adevăr pecetea unui mare gînditor; dar cred că foarte mulți gînditori mari au fost puțin dispuși să... tragă concluzii — și a formula clar o problemă nu înseamnă s-o presupui rezolvată dinainte ¹³.

Dacă Gide pretinde într-adevăr neutralitatea cititorilor săi, atunci aceste afirmații devin realmente utile. Dar din fericire sau din păcate, nimic de felul acesta nu apare chiar în carte.

Intervenții asupra valorilor și convingerilor constituie o ispită specială pentru romancier și putem enumera cu toții opere în care filozoful ratat se complăce în predici străine de subiect. Dar așa cum am văzut (p. 112 și urm.), calitatea unor astfel de pasaje depinde într-o măsură mult mai mare de calitatea minții autorului decît de faptul că-și izgonește reflecțiile profunde în mintea unui personaj dramatizat. Atitudinea noastră față de mult discutata teoretizare a lui Gavin Stevens în finalul romanului lui Faulkner *Nechemat în țărîină* nu este afectată în mod substanțial de faptul că ideile nu sînt comunicate direct de către Faulkner. Problema este în ce măsură comentariul scrupulos al lui Gavin este legat în mod organic de experiența unei încercări de linșare suferită de nepotul său și evoluția care rezultă de aici în direcția maturizării. În orice roman axat pe „descoperirea adevărului“ și în special în romanele care încearcă să conducă tinerii spre adevărurile dure ale vîrstei adulte, problema este de a face ca descoperirea să fie un rezultat convingător al experienței ca atare. În *Nechemat în țărîină* ca și în multe opere de acest fel, ipostaza spre care Faulkner vrea să-și conducă tînărul erou este atît de complexă încît este probabil că nici băiatul nici cititorul nu pot s-o deducă din experiența dată. Astfel amîndoi trebuie să fie dăscăliți de către unchiul cel înțelept, cîteodată cu prea puțină legătură directă cu drama. „Americanul nu-și iubește cu adevărat decît mașina: nici soția, nici copilul, nici patria, nici contul la bancă nu vin pe primul plan (de fapt nu-și iubește cu adevărat acest cont atît de mult pe cît străinilor le place să creadă deoarece va cheltui oricît sau chiar tot pentru indiferent ce cu condiția să fie îndeajuns de lipsit de valoare)

cu excepția automobilului său. Și asta din cauză că mașina a devenit simbolul nostru național al sexualității —“. Și așa se continuă pe multe pagini.

Dacă vrem să ne alăturăm corului de proteste împotriva acestor pagini trebuie să fie clar că nu ridicăm obiecții față de comentariul auctorial ci față de un tip special de dezacord între ideie și obiectul dramatizat. Chiar dacă concepțiile lui Stevens s-ar dovedi diferite de cele ale lui Faulkner, descoperirea ironiei nu ar salva opera; dezacordul ar persista. Mai mult decât atât, obiecțiile noastre nu ar fi mai puternice dacă aceste păreri ar fi emise în numele lui Faulkner.

CORELAREA DATELOR PARTICULARE CU NORMELE PRESTABILITE

Dacă romancierii trebuie să lucreze din greu ca să-și stabilească normele, ei trebuie să lucreze adesea chiar și mai mult ca să ne facă să le judecăm cu exactitate personajele în lumina acestor norme. La urma urmei, există un coeficient de înțelegere între noi în legătură cu, să spunem, valoarea relativă a generozității în contrast cu meschinăria, sau a bunătății în contrast cu brutalitatea. Deși unii din termenii folosiți pentru cele patru virtuți cardinale ar putea ca și cuvântul virtute însuși să fie în disgratie, virtuțile în sine se bucură încă de multă considerație. Dar ca și interlocutorii lui Socrate, nu cădem de acord când e să hotărîm dacă o acțiune anume este înțeleaptă, cumpătată, dreaptă sau curajoasă. Deși moda noastră critică nu agreează discuțiile legate de aprecierea sau dezaprobarea personajelor literare, numeroase polemici critice mai provin încă din neputința noastră de a cădea de acord asupra unor unități precise de măsură a aprecierii și dezaprobării. Este oare Don Quijote un sfânt creștin sau un zănatec bătrîn și simpatic? ¹⁴ Merge oare Tom Jones prea departe cînd îi îngăduie Doamnei Bellaston să-l cumpere? Este motivată marea renunțare a Flediei Vetch din romanul lui James *The Spoils of Poynton*?

Ori de cîte ori putem deduce cu ușurință care este părerea personală a autorului, astfel de întrebări devin întrebări în legătură cu meritul său: Este Faulkner îndrep-

tătit să folosească cuvîntul „călugăriță“ în descrierea eroinei din *Recviem pentru o Călugăriță*? Dacă nu e, cu atît mai rău pentru Faulkner. Și putem îngădui lui Silone să-l compare pe Pietro Spina cu Hristos în *Pîinea și Vinul*? Justifică oare vocația lui Stephen, în romanul lui Joyce *Stephen Hero*, deificarea explicită făcută de narator a Dumnezeuului artist? Un autor poate într-adevăr evita neînțelegeri descalificatoare asupra unor astfel de probleme disimulînd propriile sale opinii. Dar ori de cîte ori participarea noastră este esențială pentru succesul operei, trebuie să apuce calea opusă, mai grea, lucrînd ca să-l asigure.

Calitatea și cantitatea de retorică necesară va depinde de relația exactă între trăsăturile acțiunii sau ale personajului care trebuie să fie judecat și natura întregului în care apare. Cei mai mulți povestitori mari din toate timpurile au găsit cu cale să folosească judecata directă, fie sub forma unor adjective descriptive, fie sub formă de comentariu extins. „Și Aeneas, / Fiind un tată grijuliu, îl îmboldește pe Achates“, spune Vergiliu, și știm tot atît de mult despre motivele lui Aeneas ca și cum preocuparea lui ar fi fost dramatizată pe larg. Ovidiu spune despre Jason că este „sculptor“ iar Chaucer (sau mai degrabă Morarul) găsește că Nicholas este „viclean“, Maupassant care se fălea că scrie „obiectiv“, îl numește pe Pierre din *Pierre et Jean*, entuziast, inteligent, nestatornic, dar îndărătnic, cu mintea înțesată de Utopii și de noțiuni filozofice“, în timp ce Jean „este tot atît de blînd pe cît frate-său este de neîndurător“. Cînd Zola îl prezintă pe Hubert în *Le rêve*, îi descrie gura tristă și duioasă. Dacă autorul nu ne induce în eroare, Hubert este înzestrat cu o trăsătură permanentă de duioșie. Că duioșia este o trăsătură plăcută nici măcar Zola nu pune la îndoială, după cum Maupassant nu se simte obligat să argumenteze că blîndețea este mai bună decît neîndurarea.

Din anumite motive am prefera această modalitate ușor oblică introdusă aici prin descrierea gurii personajului mai degrabă decît a sufletului său. Autorii moderni au reușit adesea să producă o impresie convingătoare de obiectivitate culegînd roadele comentariului, prin simpla insistare asupra aparențelor sau suprafetelor, permițîndu-și în același timp să comenteze liber, și uneori în baza unei incertitudini

aproape totale, asupra semnificației acelor suprafețe. „Mii-nile lui Hightower stau împreunate calm, blind, aproape patriarhal deasupra cărții“ spune naratorul din *Lumină de August* de Faulkner. Acest roman îl relevă pe Faulkner ca maestru al descrierii ipotetice, care nu este în fond cituși de puțin ipotetică. Faulkner afirmă în permanență că nimeni nu ar putea spune dacă este una sau alta, dacă motivul era ăsta sau altul, dar ambele alternative pe care le sugerează comunică evaluarea pe care o dorea: ele stabilesc un cimp larg de posibilități în interiorul căruia trebuie să se găsească adevărul. Într-o formă diferită, el oferă aproape același tip de evaluare la care ar fi recurs marii poeți epici sub forma comparațiilor și a metaforelor, utilizând însă mai degrabă formulele „ca și cum“ sau „de parcă“, în loc de „asemeni“ sau „precum“. Pe două pagini putem întâlni până la paisprezece comparații evaluative, dintre care nouă sînt procedate de „ca și cum“ sau „de parcă“¹⁵. Acest procedeu ar putea satisface nevoile generale de realism ale multor cititori — este „ca și cum“ autorul ar împărtăși într-adevăr condiția umană în asemenea măsură încît nu știe precis cum să aprecieze aceste întîmplări. Dar din punct de vedere moral efectul exprimă un control la fel de riguros asupra capacității de judecată a cititorului¹⁶.

Cei mai mulți dintre romancierii dinaintea lui James nu și-au bătut capul cu astfel de disimulări. „Și a început chiar să bocească“ spune naratorul lui Dostoievski despre bătrînul Karamazov. „Era sentimental. Era rău și sentimentul“. Și atunci cînd purtarea lui Karamazov devine echivocă, naratorul preîntîmpină orice posibilă interpretare greșită. „Mănăstirea noastră nu a jucat niciodată un rol prea mare în viața lui... Dar era atît de transportat de emoția lui simulată, încît pentru o clipă aproape credea în ea cu adevărat. Era atît de tulburat încît aproape că-i venea să plîngă“. Astfel de atacuri „inutile“ împotriva celor răi pot fi compensate prin elogiile făcute binelui. Pînă și cuvioșia lui Alioșa, care ar putea să impună de la sine, este subliniată puternic.

Nu vreau decît să rog cititorul să nu se pripească în a rîde de sufletul pur al tînărului meu erou. Departe de mine gîndul de a-l lăuda sau de a justifica credința sa

inocentă pe motivul tinereții sale, sau prin anemicul progres pe care l-a făcut în studiile sale sau prin orice motiv de acest fel. Trebuie să afirm, dimpotrivă că nutresc un respect sincer pentru calitățile sale sufletești. Este neîndoielnic că un tânăr care a primit impresii cu prudență, a cărui iubire a fost molcomă și a cărui minte era prea prevăzătoare pentru vîrsta lui, fiind astfel de puțin ajutor, un astfel de tânăr ar fi putut, recunosc, să evite ceea ce i s-a întîmplat eroului meu. Dar în unele cazuri este într-adevăr mai vrednic de laudă să fi cuprins de o emoție oricît de irațională care izvorăște dintr-o mare iubire, decît să rămîi indiferent. Și asta este cu atît mai adevărat la tinerețe pentru că un tânăr care este întotdeauna prea calculat poate fi bănuît că nu valorează prea mult — aceasta este opinia mea ! [p. 407].

Apologia continuă pe alte două pagini. Dacă scopul urmărit de autor ar fi simpla claritate, pasajul este mult prea lung. Dar se justifică din motive de accentuare emoțională: sintem implicați mai profund în destinul lui Alioșa prin combinarea apologiei și acțiunii decît am fi fost numai prin efectele izolate ale celei din urmă ¹⁷.

Dacă cuviosul Alioșa poate trage foloase din astfel de sublinieri, personajele păcătoase sau nechibzuite care trebuie să rămîină agreabile ar avea cu atît mai mult nevoie de o apologie viguroasă. Cînd, de exemplu, rațiunea prostuței Catherine Morland din *Minăstirea Northanger* (1798; 1818) se lasă cucerită de linguseala fără perdea a lui John Thorpe (cap. VII), naratorul ne spune că „dacă ar fi fost mai în vîrstă și mai lipsită de scrupule, astfel de asalturi n-ar fi însemnat mare lucru; dar acolo unde se îmbină tinerețea și timiditatea, este nevoie de o neclintire în judecată ieșită cu totul din comun pentru a rezista fascinației de a fi numită cea mai fermecătoare fată din lume și de a fi luată atît de repede ca asociat“ — și apologia continuă pe încă o jumătate de pagină.

Astfel de apologii utile apar, chiar și în proza modernă, mult mai frecvent decît ne-am aștepta în baza teoriilor obiective. Ele pot fi disimulate total sau parțial sub formă de date explicative referitoare la tinerețea eroului, ca în pasajul următor din *This Gun for Hire* de Graham Greene

(1936). Dar asta nu-l împiedică pe autor să-și construiască o apologie clară. „Aceste gânduri erau mai reci și mai neplăcute decât grindina” spune Greene despre micuțul său erou răutăcios, rătăcit în mod patetic. „Nu era obișnuit cu alt gust pe limbă decât cel amar”. Și aproape imperceptibil sîntem conduși spre un pasaj care ar putea îmbrăca aceeași formă ca în Austen: „Dacă el ar fi fost...”

Fusese plămădit de ură; aceasta îi modelase silueta subțiratică, cețoasă și fioroasă în ploaie, hăituită și urită. Maică-sa îl născuse pe cînd taică-său era la pușcărie, și șase ani mai tîrziu ea își taie beregata cu un cuțit de bucătărie. Și apoi era vorba de cămin. Nu simțise nici cea mai vagă duioșie pentru nimeni; era făcut în chipul ăsta, și de aici o mîndrie stranie; nu dorea să fie schimbat. Și dintr-o dată avu convingerea îngrozitoare că trebuia să fie el însuși mai mult ca niciodată dacă vroia să scape. Și nu duioșia te face iute de mînă ¹⁸.

Sîntem apoi conduși cu repeziciune înapoi la acțiune. Și deși scoasă din context o astfel de tratare pare evidentă și — cum obișnuim să spunem — nerealizată, este deosebit de eficientă la locul ei, și nu este în nici un caz sesizată ca un cusur cînd cineva citește romanul — cu condiția ca cititorul să nu fie avizat că astfel de pasaje nu sînt niciodată permise.

Este interesant de comparat apologii reușite de acest fel cu numeroasele eșecuri care umbresc istoria romanului. De ce oare apărarea lui Jane Austen să pară motivată și următoarea apărare la Fanny Seymour să pară greoaie, lipsită de gust și în final necinstită? „Dacă s-ar întîmpla că aceste Memorii să cadă în Mîinile unei Mironosițe, sau să fie citite de față cu o Adunare de Fecioare îmbătrînite, știu că acestea ar condamna-o pe Eroina mea. A cedat vor spune, și fie cît de rele Consecințele, o merită din plin, fiind o Tîrfă. Să lăsăm asemenea Diavolițe de Rea-credință... să ocărase mai departe... Dar blindului Cititor din altă Plămadă, îi voi cere scuze de îndată și voi încerca să-mi salvez Eroina să nu aibă prea mult de tras de pe urma Oprobiului lor... Rogu-vă

puneți-vă în situația ei“. „Oricare i-ar fi fost Păcatele, i s-a hărăzit o Porție mare de Suferință“¹⁹.

Deși sînt indicii suficiente pentru un răspuns chiar și în aceste citate izolate, un răspuns complet ar necesita o analiză atentă a ambelor opere. De remarcat că în ambele relatări autorul este la fel de inoportun, la fel de personal, părtinitor și nerealist. Cele mai multe argumente aduse împotriva retoricii fățișe pe care le-am examinat între capitolele II și V se aplică la fel de bine primului ca și celui de al doilea. Pentru a găsi o bază de apreciere trebuie să lăsăm deoparte regulile generale și să devenim exakți. În ce mod comentariul *acesta*, realizat în *acest* stil, servește sau deserveste structura de față? În capitolul IX voi încerca să dezbat natura acestei exactități raportîndu-mă la una din operele lui Jane Austen.

Nevoia unei judecăți auctoriale crește, destul de firesc, odată cu complexitatea crescîndă a virtuților și viciilor care coexistă în același personaj²⁰. Intensitatea călătoriei noastre tragice împreună cu primarul din Casterbridge, eroul cel mai măreț, mai impetuos și mai șovăielnic al lui Hardy, depinde în parte de vocea „demodată“ a naratorului, vorbindu-ne de complexități de care Henchard și tovarășii săi nu sînt conștienți. „Risul acela nu se dovedea încurajator pentru străini... Bunătatea personală a autorului acestui ris, în caz că dispunea de așa ceva, trebuie să fi fost de o natură foarte schimbătoare — o generozitate întîmplătoare, aproape apăsătoare, mai degrabă decît o bunăvoință blindă și constantă“ (Cap. V). „Se afla într-un dezacord iremediabil și cu cea mai neînsemnată urmă de finețe casnică. Chit că iubea sau ura un om, diplomația lui era tot atît de nesăbuită ca a unui bivoli“ (cap. XVII). Henchard „ar putea fi descris și nu fără dreptate precum odinioară Faust — o ființă violentă și întunecată care a părăsit potecile bătute de oamenii de rînd fără să aibe în schimb o lumină care să-l călăuzească pe un drum mai bun“ (cap. XVII).

Cei mai mari scriitori în proză — și includ printre ei, desigur, și autorii de poezie epică — au lucrat de fapt cu un spectru larg de valori. Într-adevăr, nici o altă artă nu se pretează atît de bine la caracterizări de personaje care sînt un amestec complex de bine și rău, de elevație și meschinărie. Pînă și drama, care rivalizează îndeaproape cu romanul, ar

trebui să se bizuie de obicei pe dihotomii relativ simple între rațiune și pasiune. Este adevărat că există câteva piese care pot găzdui confortabil un Hamlet sau un Macbeth, dar chiar și la aceste personaje dramatice atât de complexe nu putem găsi ceva la fel de complicat cu Ike McCaslin al lui Faulkner sau cu sensibilul ucigaș Raskolnikov, care întruchipează ca o „scuză” parțială istoria intelectuală a unei generații. Este adevărat că unele personaje dramatice sînt concepute atât de complex, dar nici un spectator nu poate spera să asimileze într-o reprezentație de două ore un conflict care se desfășoară la atîtea nivele și cu atîtea implicații religioase, filozofice și politice.

În loc să facem o comparație cu muzica și drama defavorabilă romanului, de ce n-am pretinde celorlalte arte să aspire cu invidie la condiția romanului? De fapt, nici una dintre perspective nu este rezonabilă. Deși în căutarea unor invariante estetice, am putea găsi anumite însușiri comune tuturor artelor, fiecare artă prosperă atunci cînd urmărește propriile sale resurse specifice. În tot cazul, nu este nevoie să găsim scuze unei arte care poate întruchipa complexități morale de felul celor scoase în evidență de naratorul din *Călătorie spre India*. „În aer plutea o prietenie ca cea a unor pitici care-și dau mîna. Femeia, deopotrivă cu bărbatul, se aflau la apogeul capacităților lor: — înțelegători, cinstiți, subtili chiar. Vorbeau aceeași limbă, aveau aceleași opinii și deosebiri de vîrstă și sex nu-i mai despărțeau. Și totuși erau nemulțumiți...”. Cititorul e frapat de extraordinara consistență a acestei aprecieri asupra lui Fielding și a domnișoarei Quested prin comparație cu sărăcia relativă a aprecierilor date de personaje. „Ca niște pitici care-și dau mîna” — nimeni în carte nu este în stare să face o astfel de comparație cu excepția naratorului, singurul personaj care înțelege la adevărata ei valoare ce înseamnă a avea bun simț, a fi cinstit și subtil, și totuși, vede cum bărbații și femeile pot întruchipa aceste virtuți reușind să rămînă niște pitici agreabili.

Unde se pot găsi procedeele dramatice adecvate prezentării economice a tabloului pe care Conrad, violînd principiile atribuite lui de către Ford, i-l face lui Decoud în *Nostromo* (1904): „Această viață, a cărei superficialitate anostă este mascată de sclipirea palavrelor universale, precum scălim-

băielile nătinge ale unui arlechin de paietele costumului pestriț, dădeau un aer de cosmopolitism franțuzit — dar cît se poate de ne-francez — o simplă indiferență searbădă în realitate pozînd drept superioritate intelectuală“? Și ce să zicem de imaginea doctorului, cu detaliile pe care le include și pe care nimeni, nici măcar subiectul însuși nu le-ar putea cunoaște? „Oamenii îl credeau disprețuitor și înăcrit“, o birfă pe care după toate probabilitățile *el* nu o cunoaște. „Adevărul naturii sale stătea în disponibilitatea sa pasională și în timiditatea temperamentului său. Ceea ce-i lipsea era asprimea șlefuită a oamenilor de lume, asprimea din care izvorăște îngăduința ușoară față de propria sa persoană și față de ceilalți; toleranța îndepărtată ca de la cer la pămînt de bunătatea autentică și de mila omenească. Această lipsă de asprime justifica întorsătura sardonică a minții sale și vorbele lui mușcătoare“ (p. 581). Nici un cititor nu ar putea deduce o judecată atît de complicată din faptele și cuvintele unui om care i-a înșelat pe toți cei din jurul lui. Și totuși judecata reiese din ceea ce ni se arată și este motivată ca atare. Relatarea ne-a dezvăluit aici o parte inaccesibilă dar absolut necesară a obiectului dramatic în sine.

Întreaga semnificație a acestor prime trei funcții transpare cel mai clar dintr-o exemplificare extinsă arătînd opera „înainte“ și „după“ revizuire. Pentru a fi convingător, un astfel de exemplu trebuie să-l dezvăluie pe autorul însuși, uptîndu-se cu greutăți care sînt depășite cel mai bine prin folosirea unor procedee demodate. Ilustrări limpezi ale unor probleme atît de complicate nu sînt firește ușor de găsit. Din fericire cea mai mare parte din ele, de care avem nevoie sînt ilustrate de încercările lui F. Scott Fitzgerald de a găsi drumul cel bun de a povesti *Blîndețea nopții*.

După cum criticii au fost mult timp nedumeriți de relativul eșec al lui Fitzgerald, dacă ar fi să comparăm, cu ceea ce ne-am fi așteptat de la el după succesul *Marelui Gatsby* în 1925, tot așa Fitzgerald a fost pus în încurcătură de relativul eșec al cărții *Blîndețea nopții*. Prima ediție din 1939 nu l-a satisfăcut — și asta nu numai datorită faptului că reacția publicului a fost mult mai lentă decît se așteptase. A continuat să meșterească la carte aproape pînă înaintea morții, și deși probabil că nu a terminat niciodată revizuirea după

cum dorea, Malcolm Cowley a putut să publice în 1953 o versiune a cărții pe care Fitzgerald a numit-o „finală”²¹.

Cele două versiuni tipărite nu par să difere radical (deși există versiuni manuscrise mai vechi care sînt aproape de nerecunoscut). În prima ediție sîntem inițial limitați la punctul de vedere al lui Rosemary în vîrstă de 17 ani, în momentul în care între ea și eroul Dick Diver se înfiripă o legătură. După o sută cincizeci de pagini naratorul creditabil îi ia locul și ne spune exact în patru pagini cum era Dick în „perioada lui mai glorioasă” cu opt ani în urmă. Apoi, folosind în special propria viziune a lui Dick, ne arată în cîteva episoade scurte cum tînărul psihiatru scînteietor și generos a ajuns să se căsătorească cu bogata sa pacientă Nicole Warren, și astfel, fără să știe, a început lungul său declin în întunericul beției cu care se termină romanul.

În ediția revizuită de Fitzgerald diferența esențială constă în faptul că cele șaiszeci de pagini din perioada de tinerețe glorioasă sînt puse la începutul cărții. Ajungem la perspectiva lui Rosemary asupra lui Nick numai după ce am ajuns să-l cunoaștem dintr-o perspectivă mai apropiată decît cea pe care ar fi putut s-o aibă vreodată Rosemary.

Cum se poate ajunge la concluzia că o astfel de revizuire înseamnă un progres? Este evident că ne putem folosi prea puțin de considerațiile privitoare la elementele generale de tehnică și stil examinate în capitolele II—V. Versiunile sînt tot atît de inconsecvente în ceea ce privește folosirea perspectivei. Ambele oscilează în și dincolo de limitele gîndirii personajelor, recurgînd liber la comentarii de legătură sau ajutoare, furnizate de naratorul creditabil și privilegiat. Cînd, de exemplu, Dick o suspectează pe Baby Warren că plănuiește să-l captureze pentru sora ei, naratorul abandonează punctul de vedere al lui Dick pentru a spune: „Nu avea dreptate; Baby Warren nu avea astfel de intenții. Îl cercetase cu luare aminte pe Dick... și îi găsise cusururi”. Ambele versiuni sînt tot atît de avantajate sau de prejudiciate, în realismul lor, prin astfel de intervenții; o dizertație pe patru pagini a naratorului creditabil este tot atît de artificială dacă începe de la prima pagină sau survine după o treime de drum.

Există un principiu general al narațiunii realiste, popular la vremea aceea, care ar putea să ne facă să alegem

versiunea mai veche: este „nerealist“ să începi cu începutul și să-ți faci drum mai departe pînă la capăt. Sub influența insistențelor lui James de a prezenta o viziune tulbure printr-o altă viziune tulbure, și sub influența experimentelor lui Conrad și ale altora cu cronologii deformate, pe la mijlocul anilor douăzeci s-a dezvoltat o teorie după care o tehnică care folosește *flash-back*-ul este mai realistă decît demodata cronologie curentă. „A devenit clar pentru noi încă de la bun început“, scria Ford despre sine și Conrad, înainte ca Fitzgerald să fi început *Blîndețea nopții* în 1925, „că ceea ce se întîmpla cu romanul, și în special cu romanul britanic, era că-și vedea înainte de drum, în vreme ce atunci cînd stabilești progresiv contacte cu oamenii din jur nu mergi niciodată în linie dreaptă“. În roman, pentru a obține o impresie vie asupra unui personaj puternic „nu poți începe cu începuturile sale desfășurîndu-i viața cronologic pînă la sfîrșit. Trebuie mai întîi să-l introduci printr-un efect puternic, și apoi să-i străbați trecutul în ambele sensuri“²². La această dată foarte mulți dintre cei mai serioși romancieri tineri nu numai că aplicau principiul lui Ford dar respingeau cu desăvîrșire noțiunile tradiționale privitoare la intrigă. Și în 1933 cînd Fitzgerald lucra la desăvîrșirea primei versiuni tipărite, avea la dispoziție nenumărate modele de opere foarte lăudate care-și introduceau întîi eroii „printr-un efect puternic completînd apoi cronologia; avea la dispoziție în special succesul propriei sale cărți *Marele Gatsby*, în care tehnica *flash-back*-ului fusese foarte eficace.

Nu vom afla probabil niciodată în ce măsură astfel de considerații generale l-au influențat în hotărîrea sa inițială de a folosi *flash-back*-ul. Dar dacă ele prezentau importanță pentru el în 1934 cînd publica *Blîndețea nopții* cu șanse mari de succes, în decembrie 1938, cînd îi propunea lui Maxwell Perkins (p. V) revenirea la ordinea cronologică, atenția sa se îndrepta în întregime spre cerințele specifice ale poveștii lui Dick Diver. Oricît de adecvate ar fi deplasările în interiorul cronologiei pentru Conrad, Ford, Huxley sau Dos Passos, oricît de adecvate ar fi fost chiar pentru povestea lui Jay Gatsby, tipul de tragedie al lui Dick Diver solicita o retorică diferită.

Mult înainte de publicarea primei ediții Fitzgerald înțelesese că povestea sa va fi tragedia lui Dick Diver. „Romanul trebuie să arate deci“, scrie el în 1932 „cum un bărbat care era un idealist de felul său, un preot denaturat, a renunțat din diferite motive în favoarea ideilor marii burghezii, și în ascensiunea sa către virful societății, și-a pierdut idealismul, și talentul, dedându-se la băutură și desfrâu. Primul fundal reprezintă casa privilegiată care este într-adevăr ajunsă la culmea strălucirii și bogăției sale“ (p. X). Este adevărat că și-a exprimat diferite țeluri în momente diferite, și s-ar putea, după cum sugerează Cowley, să nu fi putut niciodată armoniza pe deplin diferitele intenții exprimate în diferitele proiecte²³. Dar din clipa în care și-a dat seama că povestea sa avea să fie tragedia lui Dick Diver, nu și-a mai schimbat niciodată accentul: vroia să arate distrugerea unui om și nu doar să lase o impresie convingătoare asupra unui caracter sau unui mediu sau altul. Accentul este pus asupra „cedării“ lui Dick și asupra „orientării sale“ către distrugerea morală. Dacă așa stau într-adevăr lucrurile, orice întorsătură tehnică trebuie înțeleasă din perspectiva serviciilor pe care le aduce realizării tragediei lui Dick.

Problema se pune, deci, a hotărî în termenii unor efecte detaliate ce se realizează prin secțiunea transpoziționată în fiecare din pozițiile respective. În ambele poziții, motivarea cea mai limpede provine din îndeplinirea celor trei funcții pe care le-am descris mai sus, în special a ultimelor două. Datele despre Dick Diver și Nicole și normele în funcție de care naratorul îi judecă sînt descrise cît se poate de direct în această secțiune. Naratorul îl descrie pe Dick cu autoritate ca fiind un burlac de 26 de ani, scriitor și cu perspective, aflat „la o vîrstă frumoasă pentru un bărbat“, la „adevărata culme a burlăciei“, în fine la „o vîrstă frumoasă pentru Dick“. Este fermecător, capabil să dea și să inspire afecțiune, este „norocos“, un „geniu“, un „idealist“, dar, spre deosebire de mulți alți idealisti, conștient de faptul că norocul, care face ca „idealismul“ său să fie posibil este în sine o formă de vulnerabilitate. Dick este capabil de iubire autentică; se poate dăruia mult mai mult decît majoritatea bărbaților. Dorește cu înverșunare să fie bun, amabil și curajos, și reușește în mare parte, așa cum reiese frecvent din această

secțiune. Are un fizic puternic și atrăgător; se pricepe de minune la oameni, posedînd un tact și o sensibilitate deosebită. Deși atras de tinerețe și prospețime, poate sesiza falsitatea adorației americanilor pentru idealul de tinerețe al Hollywood-ului. Pe scurt, se apropie atît de periculos de o caricatură a tuturor virtuților fitzgeraldiene încît o relatare descărnată de felul acesta, necompensată de dramaturgia virtuților respective, îl face să sune puțin ridicol.

În contrast cu aproape desăvîrșita lui perfecțiune sînt fisurile în caracterul său și nenumăratele amenințări din partea lumii care-l înconjoară. Fisurile sale sînt puține la număr dar amenințătoare. Uneori nu se poate stăpîni să nu tînjească după farmecul simplu, ca în scena cu Kaethe Gregorovius care-l face să se blesteme „ca și toți ceilalți la urma urmei“ (p. 23). Faptul mai important, îl constituie însă amenințarea conținută în încercarea sa de a atinge absolutul și perfecțiunea. „Dorea să fie bun, dorea să fie blind, dorea să fie viteaz și înțelept, dar toate acestea erau destul de greu de atins. Dorea să fie și iubit, dacă putea găsi un loc și pentru așa ceva“. Îngrijorătoare peste măsură este hotărîrea sa de a cunoaște nefericirea (cum poți atinge perfecțiunea fără asta?); are sentimentul culpabilității din pricina norocului său. Pe scurt este gata să facă o greșeală fatală. După cum spune naratorul, bărbații și femeile îl supralicitaseră, și el avea o intuiție că acest fapt nu se potrivea prea bine unui bărbat serios.

Lumea care-l înconjură pe Dick, în emanciparea sa viciată și găunoasă, este folosită în același timp pentru a intensifica impresia valorii sale unice și a spori sentimentul vulnerabilității sale — Dick este de fapt prins între două lumi: lumea aspirațiilor sale, romantică, ușor „victoriană“ (p. 236), cum o numește, credința în „instinctele bune, de onoare, amabilitate și curaj“ (p. 221) și lumea postbelică a lui Baby Warren, lipsită de valori, în derivă, incapabilă să înțeleagă desăvîrșirea care-l preocupă pe Dick, dorind, de fapt să-l cumpere pe Dick ca soț pentru Nicole în speranța de a-l folosi pentru a o vindeca. Latura cea mai nefastă a acestei lumi este în mare parte descrisă în alte secțiuni ale cărții, dar contrastul în sine este construit cu fermitate în prima perioadă a vieții lui Dick.

Pe de altă parte, portretul intelectual al acestui bărbat și al celor două lumi între care oscilează este identic în cele două versiuni. Oricare ar fi, temele sociale și morale care dau coeziunea acestei opere rămân neschimbate de la o versiune la alta. Ceea ce se schimbă radical este atașamentul emoțional al cititorului față de Dick. A începe romanul la jumătatea pantei ca să zicem așa, rămânând legați de viziunea confuză a unui personaj secundar, echivalează cu a sacrifica o parte din atașamentul nostru față de Dick și în consecință o mare parte de acută ironie dramatică în timp ce asistăm ca martori ai înaintării sale către soarta care-l așteaptă.

Este adevărat că se pot câștiga alte efecte prin acest prețios *flash-back*. După cum spune Cowley începutul inițial din punctul de vedere al lui Rosemary este mult mai scilpitor, exotic și misterios. Stirnește curiozitate în legătură cu boala derutantă a lui Nicole și în legătură cu ceea ce Violet McKisko a văzut în baia de la vila Diana; ne induce în eroare nu numai asupra felului în care Dick a început să alunece pe panta eșecului dar și asupra faptului că el este sau nu personajul principal. În sfârșit, povestea de dragoste între Dick și Rosemary este mult mai fermecătoare în această variantă; nu o vedem ca pe un pas evident în distrugerea unui om pe care am ajuns să-l admirăm.

Dar exotismul, misterul și farmecul nu sînt calități care trebuie căutate cu tot dinadinsul în toate romanele. Acest roman cere mare compasiune pentru Dick Diver. „Cartea aceea nu este moartă” scria Fitzgerald. „Întîlnesc mereu persoane care au manifestat față de ea același atașament exclusiv pe care-l aveau alții pentru *Gatsby* ... oamenii care se identificau cu Dick Diver. Greșeala sa cea mai mare este că adevăratul ei început — tînărul psihiatru în Elveția — este ascuns în mijlocul cărții” (p. V). Dacă „identificarea” cu Dick urmează să fie unul din criteriile succesului acestei cărți, atunci perspectiva lui Rosemary nu este adecvată la început; nu poate stabili contrastul între Dick și lumea care-l trage în prăpastie. Viziunea ei asupra lui Dick este aproape imediat tulburată de pasiune; nici măcar nu putem deduce dacă este într-adevăr atrăgător, de vreme ce ea pare gata să se îndrăgostească de aproape orice bărbat frumos. Cu atît mai puțin

este ea potrivită pentru a prezenta imaginea complicată a poziției lui Dick între viitorul său promițător și eșec. Văzînd cu ochii ei, pătrundem în roman, cum spune Gatsby, cu un focar nesigur și rezultatul este că deși ajungem încetul cu încetul să ne interesăm de Dick, chiar și în această primă versiune, o facem șovăielnic și pînă la un punct prea tîrziu.

Putem vedea acest sacrificiu clar uitîndu-ne atent la oricare episod crucial în ambele versiuni și comparînd reacțiile noastre. Să luăm, de pildă, scena în care Rosemary află că Nicole și Dick urmează să se întîlnească la patru pentru a face dragoste. Dacă citim reacțiile lui Rosemary sub impulsul geloziei („Era mai greu decît s-ar fi așteptat și întreaga ei ființă se răscula în timp ce Nicole se depărta cu mașina“) fără să fi asistat vreodată la dragostea lui Dick și a lui Nicole din primii ani, și fără să cunoaștem nimic din calitățile care interveneau în această iubire pe lingă sex, cu greu putem evita să nu ne situăm de partea lui Rosemary: e rău de sărmanul om prins în mrejele misterioasei și, neîndoielnic, primejdioasei Nicole. Dar în versiunea revizuită simpatiile noastre se împart cum se cuvine: vedem două femei luptîndu-se pentru un bărbat care se duce de ripă, victima amîndorura, deși fiecare din ele este simpatcă în felul ei. O legătură destul de banală a fost transformată, printr-o pregătire adecvată, într-un moment semnificativ dintr-o prăbușire morală pe care nici unul din protagoniști nu o înțelege atît de limpede ca noi.

Reușita revizuirii constă, pe scurt, în corectarea unei greșeli de supra-distanțare, o greșeală care provine dintr-o metodă adecvată altor opere în alte situații, dar nu tragediei pe care a vrut s-o scrie Fitzgerald. Adevăratele efecte le putea obține doar înlăturînd o mare parte din ce spuneau criticii importanți în legătură cu perspectiva în roman și adoptînd o prezentare simplă, directă și demodată a superiorității inițiale a eroului său și al declinului său treptat.

INTENSIFICAREA SEMNIFICAȚIEI EVENIMENTELOR

Comentariul asupra însușirilor morale și intelectuale ale personajelor influențează întotdeauna viziunea noastră despre faptele săvîrșite de aceste personaje. În consecință el se trans-

formă imperceptibil în formulări directe în legătură cu semnificația și importanța evenimentelor înseși. „În ziua următoare“, ne spune Hardy în povestirea „Cei trei străini“, „căutarea istețului hoț de oi a devenit generală și aprigă, cel puțin în aparență. Dar pedeapsa prevăzută era nemiloasă și exagerată față de greșeala comisă, și simpatia multor săteni din regiune se îndrepta hotărît de partea fugarului. Mai cu seamă admirabila lui stăpînire de sine și îndrăzneală — le-a cîștigat admirația ...“ O astfel de relatare comunică un interes emoțional explicit pe care orice alt tip de dramatizare o comunică implicit: un impuls puternic, fie în sensul restabilirii dreptății fie în sensul unui deznodămînt tragic. Același tip de comentariu poate fi folosit pentru a spori semnificația rezolvării atunci cînd are loc. „După ce mi-am pus eroina în cele mai fericite dintre situații“ — spune naratorul creditabil din romanul lui Sarah Fielding *Povestea lui Betty Barnes* (1753), narator care este în mod ostentativ un bărbat — „îubitoare, și iubită cu drag de un bărbat virtuos și cu bun simț, îndrăgit de rudele sale și răsfățat de toți prietenii, îmi voi lua rămas bun de la ea“ (p. 298). Și apoi „el“ ne oferă într-o imitație greoaie a fratelui Sarahei, Henry, o expunere directă a moralei din poveste.

Comentariul direct al faptelor poate părea sub această formă mai inoportun decît comentariul referitor la personaje; poate, într-adevăr, să fie prost atunci cînd este folosit ca un substitut mai degrabă decît un mijloc de intensificare a evenimentului însuși. Conștienți de acest pericol, romancierii au elaborat de timpuriu metode pentru a disimula prevestirile lor prin includerea lor în reprezentarea obiectului. Cu mult înainte ca dogmele ce susțin metoda prezentării în favoarea povestirii să fi ajuns la modă, autorii își disimulau adesea comentariul dramatizîndu-l sub forma decorului sau simbolului. Un astfel de comentariu implicit poate fi foarte eficient, ca în cazul decorului natural în *La răscruce de vînturi* sau ceața din *Casa umbrelor*. Dar deși aparent mai dramatic, poate fi la fel de obositor ca și cel mai direct discurs adresat cititorilor. Cînd fiecare întorsătură nefericită în desfășurarea acțiunii este prevestită de o schimbare a vremii, cînd fiecare crimă e săvîrșită la miezul nopții, efectul devine mai puțin dramatic decît o simplă remarcă din partea naratorului cum

că viitorul va fi mai sumbru decît pare. În *Manon Lescaut* (1733), de pildă, dacă lamentațiile prevestitoare ale lui Chevalier ar putea să pară deplasate, o izbucnire de semne gotice precum bubuiturile bătrînului Vezuviu în romanul lui Ann Radcliffe *Italianul* (1797) ar fi și mai neavenite. După gustul meu o seamă de simboluri folosite în romanul modern drept substitut pentru comentarii sînt tot atît de inoportune ca și comentariul cel mai direct. Desigur gustul nostru se schimbă în astfel de chestiuni. La un moment dat recursul în *Fructele miniei* (1938) la broasca țestoasă ce se îndreaptă peste șosea spre sud-vest, paralelizînd astfel prin neajutorarea, dîrzenia și ritmul ei existența tenace și lipsită de speranță a membrilor clanului Joad poate să pară o născocire sclipitoare, în timp ce capitolele intermediare la Tolstoi par greoaie, lente și prea evidente. Dar douăzeci de ani mai tîrziu broasca țestoasă pare cu siguranță demodată și inoportună, în timp ce comentariul lui Tolstoi, care datează de un veac aproape, a cîștigat o nouă vitalitate. Ca să supraviețuiască unor capricii ale modei, comentariul simbolic, ca oricare altul, trebuie făcut cu talent, sau cel puțin cu iscusință.

GENERALIZAREA SEMNIFICAȚIEI ÎNTREGII OPERE

Toate aceste tipuri de comentariu au drept scop sporirea intensității cu care cititorul trăiește anumite momente dintr-o carte. Deși pot fi de folos, și în alte scopuri, se justifică în primul rînd prin serviciile pe care le fac în modelarea judecății cititorului potrivit unei scări a valorilor sau alteia.

Multe din aceste sarcini retorice s-ar fi putut îndeplini, deși mai puțin economic, fără comentariul explicit. Dar întorcîndu-ne la sarcina de a generaliza efectul întregii opere, făcînd-o să capete parcă o semnificație universală sau cel puțin reprezentativă dincolo de datele imediate ale întîmplării, nu reiese atît de limpede că și alte procedee ar putea fi de folos măcar parțial „Că lucrurile nu stau chiar atît de prost cu noi doi cum s-ar fi putut întîmpla“, ne spune George Eliot în *Middlemarch* (1871—72) „se datorează pe jumătate numărului celor care“, întocmai ca și eroina sa, „au trăit întăriți în credință o viață ascunsă, iar acum se odihnesc în morminte netulburate“. Ne putem imagina pe Marlow ca

purtător de cuvînt responsabil al lui Conrad ținînd un asemenea discurs, dar nici un personaj implicat total în acțiune nu l-ar fi putut rosti cu autoritate ²⁴.

Nici unul din personajele din *Tom Jones*, *Casa umbrelor*, *Litera stacojie* sau *Război și Pace* nu știe suficient despre semnificația întregului pentru a-și depăși problemele personale într-o vedere de ansamblu. De vreme ce acest lucru este valabil pentru aproape toate operele moderne, și de vreme ce narațiunea creditabilă este adesea nepermisă, sarcina generalizării revine în întregime cititorului. Nu există o voce a naratorului care să amplifice semnificația din *Fiesta* — decît, desigur, pentru a furniza titlul generalizator și epigrafele ²⁵.

Totuși, chiar și în lucrările moderne, majoritatea autorilor încorporează mai multe comentarii generalizatoare directe decît s-ar putea crede citindu-i pe critici. În *Declin și prăbușire*, de exemplu, publicat spre sfîrșitul decadei a treia cînd patima obiectivității dramatice ajunse poate la culme, Waugh nu-i permite naratorului său aproape nici un fel de intervenții generalizatoare, dar cînd oferă în sfîrșit una, aceasta este extrem de importantă.

Măcar pentru o seară umbra care a filfiit în această narațiune sub numele de Paul Pennyfeather se materializă în figura puternică a unui tînăr inteligent, bine-crescut, bine îndrumat, un om pe al cărui vot te puteai bizui într-o alegere generală făcută cu discreția și detașarea necesare, a cărui părere despre un balet sau un eseu critic era poate mai bună decît a multora, care știa să comande o masă fără stîngăcie și cu un accent franțuzesc onorabil, în care puteai avea încredere că se ocupă de bagaje. ... Acesta era Paul Pennyfeather, așa cum a evoluat în anii pașnici care au precedat această poveste. De fapt întreaga carte este relatarea misterioasei dispariții a lui Paul Pennyfeather, așa încît cititorii nu trebuie să se plîngă dacă umbra care i-a împrumutat numele nu corespunde pe deplin rolului important de erou pentru care fusese merit inițial. ... Măcar pentru o seară, Paul a devenit din nou o persoană reală, dar a doua zi se pomeni că-și părăsește propriul trup dezintegrat undeva între Sloane Square și Onslow Square ²⁶.

Într-o lucrare satirică de tipul acesta, asemenea cuvinte sînt nu numai foarte nimerite dar și oportune. Profesorul Otto Silenus, personaj creat mai tirziu în decursul povestirii pentru a exprima glasul înțelepciunii, este mult mai puțin izbutit, oricît de obiectiv sau dramatic ar putea să pară.

Modul în care vom recepta generalizarea comentariului va depinde parțial de tendințele momentului, dar în primul rînd de măiestria cu care autorul va adecva comentariul naturii pasajelor dramatice. Acel bîlei al deșertăciunilor prezentat în *Trupuri ticăloase* sau în *Declin și prăbușire* nu ar putea niciodată să întrețină locvacitatea naratorului din romanul *Bilciul deșertăciunilor*. Dar pentru satira la care recurge Thackeray, o satiră generală în mare măsură și deschisă, o astfel de locvacitate este evident folositoare: „Oh! *Vanitas Vanitatum!* Care din noi e fericit pe lumea asta? Cîți dintre noi știu ceea ce vor? și știind ceea ce vor, cîți își realizează dorințele? — Hai, copii, să închidem cutia cu păpuși, căci piesa noastră s-a jucat pînă la capăt“. Reticența lui Waugh ar distruge parțial finalul la *Bilciul deșertăciunilor* și total *Casa Umbrelor*, *Middlemarch* și *Egoistul*. Așa cum au redescoperit romancierii moderni ca Faulkner, însuși efortul naratorului de a se lupta deschis cu lumea valorilor sale le poate transforma și pe cele mai nesemnificative personaje, acordindu-le parcă o semnificație capitală. Deși vorbăria goală a naratorului este la fel de plicticoasă ca și sporovăiala cunoscuților, deși în narațiune comentatorii sînt tentați de fapt să fie bombastici și să se repete, atunci însă cînd sînt la înălțime pot oferi o experiență mai bogată decît cea pe care o poate exprima orice alt procedeu artistic. „Cazul de calomnie Preedy-Syson a fost de îndată anunțat cu titluri de-o șchioapă: de o parte un ministru, de alta un preot și o acuzație de imoralitate din pricina unei fete tinere“ — pînă aici naratorul lui Joyce Cary în *The Captive and the Free* (1959) ne redă doar faptele. Dar în această lucrare postumă Cary nu-și respectă obiceiul de a lăsa în seama deducțiilor părerile sale asupra întîmplării. Și ce noroc că nu și l-a respectat.

Existau toate condițiile pentru a răscoli sentimentele cele mai adînci și primare. Cei care urau titlurile din ziare, specifica Hooper, le urau pur și simplu fiindcă

trezeau asemenea simțiri puternice; acele preocupări veșnice. Cu cât se duc mai rar la biserică, cu atât mai mult sînt neliniștiți britanicii de problemele religioase, de chestiunile morale. Sînt ca niște refugiați ale căror cetăți au fost bombardate. Dintr-o dată își dezvăluie nevoile sufletești esențiale — oameni care se gîndeau prea puțin la un cămin confortabil încropesc acum cu greu un șopron din cîteva bețe și un pled vechi pentru a se ocroti, pe ei și familiile lor, în pustietatea ruinelor. Și pentru adăpostul ăsta proprietarul disperat ar lupta pînă la moarte.

Astfel se luptă atei pentru demnitatea ideală a matematicii, iar oamenii de știință se războiesc cumplit în legătură cu răspunderea morală a fizicienilor atomiști pentru bomba atomică. Raționaliștii o zbughesc din cotloanele lor doar la vederea unor jambiere iar filozofii pozitivisti latră toată noaptea pe o alee lăturalnică la șoapta unui cuplu de îndrăgostiți.

Căci printre dezrădăcinați fiecare trăiește numai pentru sine și toți vecinii sînt dușmani și orice avut o provocare (cap. XXVII).

Cine își închipuie că ar fi putut deduce aceste lucruri într-o formă atât de acută prin simpla dramatizare a întîmplărilor are o foarte bună părere despre perspicacitatea sa literară. Deși cazul de calomnie Preedy Syson corespunde unei atari judecăți, Cary conferă povestirii sale o valoare reprezentativă mai mare decît pare să fi avut în absența intervenției sale directe și nestinjenite.

CONTROLUL STĂRILOR SUFLETEȘTI

Pînă acum ne-am ocupat doar de comentariul referitor la un lucru dramatizat limpede în operă. Autorii au încercat pur și simplu să ne clarifice natura obiectului dramatic în sine, prin prezentarea faptelor concrete, prin stabilirea unui sistem de norme, prin corelarea cazurilor particulare la aceste norme, sau prin legarea povestirii de adevărurile generale. Procedînd astfel, autorii exercită de fapt un control atent

asupra gradului de implicare sau detaşare a cititorului faţă de întâmplările din povestire, asigurându-se că cititorul va recepta materialul cu acelaşi grad de detaşare sau simpatie pe care-l are autorul implicat.

Un element diferit apare atunci cînd autorul intervine pentru a face apel direct la stările sufleteşti sau emoţionale ale cititorului. „Există anumite subiecte care trezesc un interes covârşitor, dar care sînt mult prea înfricoşătoare pentru a fi folosite în proza ficţională autentică. ... A fi îngropat de viu, este, fără îndoială situaţia cea mai îngrozitoare la care se poate aştepta un muritor de rînd“. Atunci cînd Poe îşi începe în acest fel povestirea „Îngropat de viu“ (1844) şi continuă să vorbească pe mai multe pagini de grozăvia de a fi înmormîntat prematur şi frecvenţa cu care se repetă, avem senzaţia că ceva nu este în regulă. Ni se adresează direct, fără înconjur, încercînd să ne insuflă o anumită stare de spirit înainte ca să înceapă povestirea; este greu să eviţi plictiseala sau nemulţumirea. „Cumplită este, într-adevăr, bănuiala că astfel de întâmplări se produc — dar şi mai cumplită încă ursita! Se poate afirma fără ezitare că nu există întâmplare care să provoace cu atîta feroasă certitudine extrema deznădejde fizică şi psihică, ca înhumarea de viu“. Oricare va fi fost efectul acestui gen de discurs asupra cititorilor de foiletoane din vremea lui Poe este greu de presupus că un cititor cu experienţă s-a simţit vreodată tulburat de acest comentariu.

Am fi tentaţi la prima vedere să dăm vina pe superlative; la urma urmei, îţi poţi reaminti atîtea orori „îngrozitoare“ în alte poveşti ale lui Poe. Dar astfel de superlative ar fi mult mai fireşti dacă s-ar mărgini să descrie starea propriu-zisă a victimei în timpul îngropării. În acelaşi mod în care comentariul „shakespearian“ al lui Melville pare ridicol de exagerat cînd îl citim în fragmente extrase din *Moby Dick* dar pare de obicei motivat şi potrivit în context, tot astfel această proză, oricît ar părea de slabă cînd se află izolată, ar putea deveni acceptabilă într-un context adecvat. Dar povestirea nu oferă nici un context. Este un exemplu de retorică pură, autorul făcînd pe contul său ceea ce poate, pentru ca la mare presiune să ne creeze o stare sufletească adecvată înainte de a începe povestirea. „Pregăteşte-te să te înfiori“, pare să spună şi,

asemenea vocii comentatorului dintr-un film documentar slab, se află în total dezacord cu efectele propriiei sale retorici.

Comparînd acest pasaj cu crearea unei stări de spirit perfect integrată în povestirea mai reușită, „Prăbușirea Casei Usher“ (1839), vedem unul din motivele pentru care se insistă atît de mult ca acele comentarii indispensabile să fie rostite de către unul din personajele povestirii.

Vreme de o zi încheiată, zi de toamnă înegurată, mohorîtă și tăcută, cu nori grei ce spînzurau apăsător din bolta cerească, străbătusem călare de unul singur un ținut nemaipomenit de jalnic, pînă ce mă pomenii într-un tîrziu, pe cînd coborau umbrele înserării, dinaintea melancolicei Case Usher. Nu știu cum, dar de la prima privire aruncată asupra clădirii, mi se strecură în suflet o tristețe insuportabilă, fiindcă nimic din acel sentiment pe jumătate delectabil prin faptul că este poetic nu-mi ușura starea, sentiment ce pune stăpînire pe sufletul nostru chiar și atunci cînd se află printre cele mai cumplite imagini ale firii ce cuprind în ele dezolare și groază.

Prin expedientul simplu de a crea un personaj capabil de astfel de retorică, aceasta devine mai puțin contestabilă. Fiecare adjectiv și detaliu care urmăresc să ne producă o anumită stare de spirit țin de starea de spirit și experiența în formare a personajului principal; retorica pare acum funcțională, intrinsecă. Nu mai pare exterioară — asemenea unui drog injectabil spectatorului la intrare înainte de spectacol.

Am putea cu toate acestea, să cădem ușor în greșeala de a face o generalizare falsă pe baza acestei comparații. Nu rezultă de aici nici că un comentariu este eficace numai atunci cînd aparține unui personaj din povestire, nici că povestirea ar putea fi îmbunătățită evidențiindu-și tonalitatea tot mai mult prin dramatizarea elementelor și tot mai puțin prin discursul narativ. Caroline Gordon și Allen Tate, vîd în povestirea aceasta un pas însemnat, dar numai un pas, în marea călătorie către stăpînirea „creatoare și activă a amănuntului care s-a stabilizat în această tradiție a romanului odată cu Flaubert, ca să se perfecționeze mai apoi prin

James, Cehov și Joyce“²⁷. Pentru ei, de vreme ce povestea „nu conține nici un exemplu de dramatizare a detaliului“ este încă numai pe jumătate realizată. Ei cer de fapt ca *orice* comentariu general, care nu este atenuat de ironie, să dispară. Naratorul nu trebuie să spună „Ziduri mohorite“ sau „ferestre ca niște ochi privind în gol“ sau „tăul sumbru și întunecat ce strălucea nemișcat fără nici cea mai mică încrețitură“. Zidurile, ferestrele și tăul ar fi trebuit să fie zugrăvite dramatic pentru a le putea vizualiza în imediatetea lor și aspectul mohorit, pustiu și întunecat ar fi trebuit să fie mai degrabă *reprezentat* decât pur și simplu *relatat*. Aceasta mi se pare o cerință ce izvorăște din prejudecățile unei epoci care urmărește efecte esențial diferite de cele obținute de Poe. Pentru forma specială de groază morbidă pe care o cultivă Poe, un detaliu psihologic exprimat prin încărcătura emoțională a unui adjectiv este mai eficace decât simpla descriere senzorială de orice fel. Oricare ar fi cusurul povestirii „Prăbușirea Casei Usher“ el nu poate fi remediat schimbând tehnica. Dacă nu sint capabil să reacționez în momentul acesta așa cum ar fi vrut Poe, pare evident că nimic n-ar schimba situația înlocuind doar tehnica. Cei dintre noi care-și mai amintesc de vremurile când Poe era eficace știu cât de necesare pot fi adjectivele puternice.

Putem fi de acord că acel tip de comentariu care declanșează o stare sufletească, ca și filosofarea, prezintă dificultăți speciale, și poate într-adevăr să-l conducă pe autor spre anumite procedee care ar justifica acuzațiile puse în sarcina comentariului. Nu este mai puțin adevărat că l-au folosit mulți scriitori mari și că au știut cum să-l folosească. „Era o dimineață neobișnuită pentru țărmlul acela. Totul era amuțit și pașnic; totul era cenușiu. Deși marea se unduia în creșuri lungi, părea totuși încremenită, cu suprafața alunecoasă ca o foaie vălurită de plumb care se răcise și se așezase în matrița topitorului. Cerul părea un suman cenușiu. Stoluri neliniștite de păsări cenușii, surate bune cu fuioarele încâlcite de aburi cenușii cu care se amestecau, zburau razant și nestatornic pe deasupra apelor, ca rîndunelele deasupra poienilor înaintea furtunii. Umbrele de acum prevesteau umbrele mai întunecate ce aveau să vină“.

Este mai greu decât ne-am putea închipui să arătăm convingător de ce începutul povestirii lui Melville „Benito Cereno“ (1855) pare mult mai acceptabil decât crearea atmosferei din „Îngropat de viu“. Este sigur că această problemă nu poate fi rezolvată recurgînd la legile perspectivei. Nici unul dintre autori nu se străduiește să disimuleze proveniența comentariului; Melville nu încearcă să ne convingă că însuși căpitanul Delano ar fi simțit amenințarea umbrelor întunecate ce aveau să vină. Ambii autori ni se adresează evident direct și retoric. Deși Melville pare ceva mai interesat decât Poe în descrierea lucrurilor, subiectul lui Poe este legat în mod mai explicit de tema povestirii și din această cauză devine mai „intrinsec“. Ar fi desigur stînjitor dacă ar trebui să hotărîm că superioritatea lui Melville rezidă doar în trucul evident de a crea o zi mohorîtă — și, oricum, Poe poate să rivalizeze cu aceasta prin zeci de exemple la fel de inteligente și directe. În sfîrșit, s-ar putea ca neajunsul să provină parțial din faptul că Poe ne reamintește că povestirea e spusă pur și simplu ca să ne îngrozească. A spune „Este aproape sigur că nu există nimic mai înfricoșător...“ pare să însemne „M-am uitat în jur și am ales subiectul cel mai înfricoșător pe care l-am putut găsi“. A pune sub semnul întrebării autonomia acțiunii, a sugera că poți face ce vrei dintr-o povestire, au fost considerate un păcat grav încă de pe cînd James își exprima indignarea față de amestecul jucăuș și zgomotos al lui Trollope în viețile personajelor sale. Dar nu este atît de greu de găsit comentarii extrem de reușite care contrazic chiar și această regulă, așa cum voi arăta în capitolul următor. Și dacă am dreptate în ceea ce spun, ajungem la o regulă care spune pur și simplu „Că atunci cînd faci cutare sau cutare lucru prost, iese prost“.

Nu sînt cît de cît sigur că știu de ce îmi place mai mult Melville decât Poe. Dar sînt destul de sigur de direcția în care trebuie să mă îndrept pentru un răspuns: trebuie să examinez foarte atent comentariul însuși, așa cum se leagă de contextul său unic. Făcînd aceasta, voi apela cu siguranță, în cele din urmă, la niște criterii comune multor povestiri. Comentariul lui Poe, de exemplu, este „prea lung“; se irosește — fără rost. Este limpede că „economia“ este un criteriu general, dar descopăr că fiecare poveste își are economia sa, în funcție

de care un element dat este sau nu „de prisos“. (Este oare Shakespeare economic? Da, este — de obicei — cînd își întemeiază economiile sale atît de mănoase). Ne-am putea aștepta ca pînă și un cititor fără experiență să descopere la capătul lecturii „Îngropat de viu“ diferite căi de a reduce din părțile introductive fără nici o pierdere și poate cu un câștig real. Dar foarte puțini dintre noi s-ar simți la largul lor încercînd să facă același lucru cu preludiul la „Benito Cereno“ — și nu pentru că materialul introductiv este mult mai scurt și povestirea însăși cu mult mai lungă.

Am putea trece la alte criterii, încercînd să mijlocim între principiile generale care sînt adesea utile și nevoile concrete ale fiecărei povestiri. Este oare, de exemplu, stilul „proaspăt“, „interesant“, „propriu“? Deși ca să fie acceptabil, stilul trebuie să fie întotdeauna interesant într-un fel sau altul, nu există o caracteristică generală a stilului — de exemplu, „fii concret!“ — care să poată fi regăsită sub aceeași formă în toate operele. Am putea arăta, cred, că stilul lui Melville realizează ceea ce i se cere fără să introducă elemente derutante sau tulburătoare, pe cînd Poe ne reamintește în permanență că autorul nu se sinchisește prea mult de ceea ce face.

Pe scurt, autorul poate chiar să acționeze direct asupra emoțiilor noastre, cu condiția de a ne convinge că „intervențiile“ sale sînt cel puțin tot atît de atent elaborate ca și scenele reprezentate.

COMENTARIUL DIRECT ASUPRA OPEREI ÎNSĂȘI

Dacă intervențiile directe asupra stărilor sufletești și emoționale ale cititorului au fost considerate neîntemeiate, cu atît mai mult vor fi intervențiile care fac apel la admirația cititorului. Nu numai că nu au nici o legătură directă cu celelalte elemente din povestire, dar atrag deseori direct atenția cititorului asupra faptului că ceea ce citește este doar o poveste. James s-a opus mai ales acestui tip de intervenție care este și genul de comentariu cel mai des evitat în romanul modern ²⁸. Orice fel de laudă adusă propriei opere pe considerente de măiestrie implică se pare, o carență de realitate în lumea pe care o minuieste talentul artistic al cuiva. Și e

sigur că orice laudă de sine directă a autorului, oricît de iscusit ar fi disimulată, vă sugera probabil că poate face ce vrea cu personajele sale.

Dar a argumenta în felul acesta înseamnă a substitui scopurile generale în favoarea acelei analize particulare care poate duce la concluzii în ceea ce privește tehnica. Este posibil ca o serie de efecte ficționale să fie întotdeauna compromise la orice sugestie directă privitoare la prezența nemijlocită a autorului, deși personal nu pot descoperi nici unul. Doar anumiți autori nu trebuie să fie de față cînd se întîmplă anumite lucruri.

Toți romancierii consacrați se preocupă mult mai mult de comentariul lor conștient decît s-ar putea crede citind atacurile criticii de la Flaubert încoace. Trollope, bunăoară, care poate fi într-adevăr supărător de guraliv și care ne face cîteodată să dorim să isprăvească odată cu lauda de sine și să-și vadă de povestire, își respectă de obicei materialul. Doar foarte rar cade în păcatul, dacă este într-adevăr un păcat, de a sugera că întîmplările din carte pot fi modificate după bunul lui plac. Sugestia este că doar *felul cum relatează el* lucrurile poate fi modificat, după cum reiese din celebra intervenție din „*Turlele din Barchester*“ (1857).

Vreau ca blîndul meu cititor să nu aibă nici o teamă. Eleanor nu este sortită să se căsătorească nici cu Dl. Slope nici cu Bertie Stanhope. Și aici, fie-i îngăduit scriitorului să-și poată explica părerile asupra unui element important în arta povestirii. El îndrăznește să dezaprobe procedeul care merge atît de departe încît distruge orice fel de încredere între autor și cititorii săi, făcînd un mister pînă aproape de sfîrșitul volumului al treilea din soarta personajului său favorit ...

Concepția este că autorul și cititorul trebuie să pășească cot la cot în deplină înțelegere. Personajele dramei n-au decît să joace între ele o comedie desăvîrșită a erorilor, dar asta nu înseamnă ca spectatorul să-l confunde pe siracuzan cu cel din Efes; dacă s-ar întîmpla astfel, atunci s-ar număra printre cei păcăliți și rolul păcălitului nu este niciodată de invidiat [Sfîrșitul cap. XV].

În cazul acesta destinul personajelor nu poate fi schimbat; ceea ce poate fi transformat este doar raportul autorului și cititorului față de acest destin, și autorul, felicitându-se de propria-i măiestrie, intensifică comedia acestor destine neînsemnate, dar reprezentative, pe care le dezvăluie pentru plăcerea noastră. Cele mai multe intervenții ale lui Trollope indică această atitudine, chiar și atunci când ne atrage atenția în modul cel mai direct că o carte este doar o carte. „Dar trebuie să ne întoarcem puțin înapoi, doar un pic, căci se naște o greutate din nevoia de a încheia povestea tuturor prietenilor noștri în spațiul restrâns care a mai rămas din acest volum. Ah, dacă Dl. Longman mi-ar mai îngădui și pe al patrulea“ (cap. XLIII). Să „încheiem“ cu toți prietenii noștri nu înseamnă în acest context să ne purtăm cu ei cum ne place. Autorul examinează întâmplările din viețile lor, numeroase și încurcate, și își angajează cititorul pentru ca băătăia comică să le răsplătească viețile în ciuda domnului Longman, editorul.

Intervențiile care iau în considerare cartea însăși sau punctele ei slabe pot varia între un „în acest timp“ sau digresiuni explicite pînă la cele mai sofisticate parodii ale tehnicii altor scriitori. „Ar fi trebuit să-ți spun iubite cititor“, spune naratorul din *The History of Joshua Trueman, Esq.* (1974; p. 91) și este foarte probabil că ne vom simți pe mîini stîngace; fie că într-adevăr a uitat să ne spună ceva sau că intenționat ne ascunde ceva din pur interes; în ambele cazuri nu este atît de dibaci pe cît ar fi putut să fie. Dîndu-și seama de acest lucru, naratorii inteligenți și-au potrivit intervențiile cel puțin atît cît să pară că știu tot atît de mult în legătură cu clișeele ca oricare din cititorii lor. „Trebuie să ne reîntoarcem, cum spun mulți romancieri, și cum am dori cu toții să nu spună, la omul de «Nu știm Unde»“ spune unul din personajele lui Dickens, el însuși relatînd o poveste în *Prietenul nostru comun* (1864—65, cap. II). Astfel de intervenții, care sînt pe jumătate o scuză și pe jumătate o laudă, abundă în istoria romanului. Pot fi încîntătoare sau plicticoase în funcție de talentul scriitorului, de gustul cititorului, de moda timpului și de tipul operei în care apar; plăcerile „calitative“ țin de obicei în mare măsură de un capriciu, și ceea ce are farmec într-o perioadă următoare va părea cu totul demodat. Urmă-

torul pasaj din *Prăvălia de antichități* (1841) pune la grea încercare răbdarea celor mai mulți cititori moderni, dar a fost considerat, fără îndoială, una dintre podoabele de preț ale operei lui Dickens de către mulți dintre contemporanii săi.

Deoarece șirul povestirii cere să facem cunoștință, pe undeva prin apropiere, cu câteva amănunte legate de chibzuința gospodărească a Dlui. Sampson Brass, și cum un loc mai potrivit ... n-ar putea să se ivească în acest scop, istoricul își ia amicul cititor de mină și luindu-și zborul împreună cu el, străbătînd văzduhul cu o repeziciune mai mare decît au avut-o vreodată Don Cleophas Leandro Perez Zambullo și cunoștințele sale care cntreierau acest plăcut ținut împreună, a aterizat apoi cu el pe caldarîmul din Bevis Mark. Vajnicii aeronauți au aterizat în fața unei case mici și întunecoase, care fusese într-o vreme locuința lui Mr. Sampson Brass [cap. XXXIII].

Nu înseamnă asta să-ți pierzi vremea cu fleacuri cînd te așteaptă atîtea treburi importante?

Desigur în unele romane acuzația rămîne fără răspuns: „a-și irosi vremea cu fleacuri“ devine un scop în sine. În *Charlotte Summers* ²⁹, de exemplu, sarcina de a schimba scena este dezvoltată într-un paragraf prea lung, așa cum se întîmplă uneori în *Tom Jones*.

Înainte de a-mi introduce Cititorii în Compania Domnișoarei Charlotte Summers, trebuie să le fac cunoștință cu cîtiva dintre Prietenii ei — drept pentru care, trebuie să mă rog de Prezența lor tocmai la Cormarthenshire, în Wales. Deși călătoria este destul de lungă și cu Mijloacele obișnuite de transport, ar putea să dureze cîteva Zile, totuși noi, autorii, sîntem întotdeauna înzestrați cu o Caleașcă zburătoare, care poate să-i ducă pe Cititorii noștri într-o Clipă, în călătorii și mai lungi decît pe cea pe care o întreprindem acum: Noi sîntem Deținătorii unei Puteri Magice, care ne face să nu avem decît de rostit Cuvîntul, și presto, ești deplasat, exact din Poziția în care ți se întîmplă să fii în Momen-

tul acela, la Locul unde am vrea să ne însoțești. Nu ți-ai dat încă seama de Efectul magic? Călătoria s-a încheiat, și am aterizat exact în fața Porții unei Clădiri vechi impunătoare, înconjurată de Stejari venerabili... Intrare liberă... [p. 12—13].

Oricît de plicticos ar putea să pară, în special în afara contextului, cei mai mulți dintre noi acceptăm cu plăcere același procedeu, minuit cu mai multă eleganță în *Henric al V-lea*, cînd Corul — de la care ne-am aștepta la mai multe intervenții într-o dramă istorică decît de la vocea naratorului în roman — ne ia pe sus din „acest ○ de lemn“ și „de acolo drept în Franța“. Excursiile din cele două romane pot fi rele, dar dacă nu vrem să condamnăm și corul lui Shakespeare, putem găsi cu greu argumente că sînt nereușite din pricina intervențiilor retorice. Adevărata diferență calitativă constă, în primul rînd în superioritatea stilului lui Shakespeare, punct cu punct, și în al doilea rînd în gradul de adecvare a retoricii la context. Avîntul corului pare să accentueze invazia. Imaginația noastră străbate canalul pe urmele armatelor lui Henric al V. Lumea s-a mărit prin discursul său ca și prin faptele de arme ale lui Henric.

Nu există nimic în acțiunea din *Prăvălia de antichități* sau din *Charlotte Summers* care să fie accentuat în asemenea măsură de zborul imaginar. Să fim transformați în vajnici aeronauți — asta nu contribuie cu nimic la succesul celor două povestiri. Și cu toate acestea, cele două zboruri din roman nu sînt nici măcar atît de proaste pe cît par. Dacă în momentul acesta, criteriul nostru este adecvarea la întreaga operă, sîntem nevoiți să ne întrebăm ce înseamnă „întreaga operă“ cînd zeci de pagini au fost deja destinate comentariului. Nu receptăm aceste „intervenții“ ca pe niște izbucniri izolate; sînt treptele pe care le suim în familiarizarea noastră cu naratorii. În această privință intervențiile în roman par mai puțin niște izbucniri spontane decît pare discursul rostit de corul lui Shakespeare. Acel „Dickens“ pe care am ajuns să-l cunoaștem vorbește astfel; pînă și tăișul cam grosolan al acestui umor nesofisticat șade bine la locul său în context — context oferit de restul strategiei sale narrative explicite.

Dar ca să începem să vorbim despre un astfel de context și despre relația pe care o stabilește între narator și cititor

înseamnă să depășim cu mult noțiunea de funcție cu care am lucrat pînă acum. Deși funcțiile pe care le-am exemplificat ne-ar cere prin însuși faptul existenței lor să ne împotrivim încercării generale de a face să dispară comentariul, ele nu încep să explice efectele profunde obținute de marii scriitori atunci cînd aceștia atrag atenția asupra operelor lor ca literatură și asupra lor ca artiști. Putem să începem să-i facem dreptate acestui efect doar examinînd minuțios relația care există între noi și naratorii dramatizați, creditabili și necreditabili.

NOTE

¹ Cartea a V-a, 1765—71. Pentru o discuție în legătură cu relația dintre acest „Chaucer” și persoana lui Chaucer, vezi Morton W. Bloomfield „Distance and Predestination in *Troilus and Criseyde*”, P.M.L.A., LXXII (Martie, 1957), 14—26.

² Vezi de asemeni J. D. Salinger „Zooney” în *The New Yorker* (May 4, 1957), p. 33 pentru alte întrebări în cursul narațiunii a ceea ce naratorul lui Salinger numea „răul estetic al notei de subsol”.

³ New York, 1930, p. 8. Pentru o discuție temeinică asupra metodelor și avantajelor de a informa cititorii mai bine decît sînt informate personajele înseși, vezi Bertrand Evans, *Shakespeare's Comedies* (Oxford, 1960).

⁴ Prefață la *The Ambassadors*, în *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur (New York, 1947), p. 317.

⁵ Pentru o discuție a rolului indispensabil pe care-l joacă faptul în roman, vezi Mary McCarthy „The Fact in Fiction”, *Partisan Review*, XXVII (Summer, 1960), 438—58. Pentru o discuție a neplăcerilor care pot rezulta din confuzia faptului sociologic și a ficțiunii, vezi Geoffrey Wagner, „Sociology and Fiction”, *Twentieth Century*, CLXVII (February, 1960), 108—14.

⁶ *The Craft of Fiction* (London, 1921), pp. 157—58.

⁷ „Romanul care mai beneficiază încă de Rezumatul nedisimulat nu are nici o scuză să folosească Rezumatul camuflat prost sub forma Scenei, atunci cînd trebuie să „tragă înapoi cu urechea ca să compenseze” (Robert Liddell, *Some Principles of Fiction*, London, 1953, p. 55). Un alt argument solid în favoarea Rezumatului auctorial poate fi găsit în Phyllis Bentley, *Some Observations on the Art of Narrative* (London, 1946).

⁸ Pentru cel mai bun comentariu asupra rolului pe care-l joacă imprudența lui Tom și a slăbiciunii care o însoțește, vezi: R. S. Crane „The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones“ (*Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, Chicago, 1952, pp. 616—47). Comentariul lui Crane asupra naratorului este la fel de util.

⁹ „Billy Budd, Foretopman“, în Melville's *Billy Budd*, ed. F. Barron Freeman (Cambridge, Mass., 1948), pp. 210—11.

¹⁰ Jean Cocteau, *Thomas the Impostor*, în versiunea engleză a lui Lewis Galantiere (London, 1925), p. 99.

¹¹ Partea a IV-a, cap. II, concluzie (ed. Penguin 1943), p. 124.

¹² „Dans la maison d'Honoré, l'amour était comme le vin d'un clos familial; on le buvait chacun dans son verre, mais il procurait une ivresse que le frère pouvait reconnaître chez son frère, le père chez son fils, et qui se répandait en chansons de silence. ... A Saint-Margelon, dans la maison de Ferdinand, cette solidarité dans le plaisir n'existait pas. Chacun cherchait son chemin d'amour dans une direction qu'il était seul à connaître. De toute la famille, il n'y avait que le vétérinaire à se préoccuper des secrets des autres, mais c'était pour les persécuter“ (Paris, 1933, pp. 152—53).

¹³ Comentînd asupra *Imoralului* publicat inițial în 1921. Citatul meu face parte din introducerea la ediția Knopf Vintage, 1954. În legătură cu programul general de retorică al lui Gide, vezi Kenneth Burke „Thomas Mann and André Gide“, *Counter Statement* (New York, 1931), ed. a 2-a; Los Altos, Calif., 1953), pp. 92—106, text retipărit în antologia lui Zabel *Literary Opinion in America* (ed. revizuită New York, 1951).

¹⁴ Pentru o excelentă apărare a judecăților explicite ale lui Cervantes, vezi Oscar Mandel „The Function of the Norm in Don Quixote“, *Modern Philology*, LV (Februarie, 1958), 154—63.

¹⁵ *Light in August* (New York, 1932, Modern Library ed. 1933), pp. 317, 323—24.

¹⁶ Acest procedeu particular al obiectivării, limitarea artificială a naratorului care în alte privințe se arată a fi omniscient, a fost anticipat de multe lucrări comice din secolele al șaptesprezecelea și al optesprezecelea. Vezi, de exemplu, lucrarea anonimă (plagiind în mare măsură *Le roman bourgeois* al lui Furetière) *The Temple Beau, or the Town Coquets* (London, 1754): „Nu am putut afla Nimic altceva despre Curtea care și-o făceau în afara celor arătate aici în Public, și chiar și asta am cules-o din Auzite, încetul cu încetul. Și (ca să nu mint) sînt chiar obligat uneori să ajut Povestea cu unele Presupuneri de ale mele“ (pp. 29—30). „Dar din nefericire pentru noi, nu știm nimic sigur despre

aceste Chestiuni" (p. 36). Vezi de asemeni Scarron *City Romance, Made English* (1671).

¹⁷ Aș vrea să remarc faptul că naratorul din *Frații Karamazov* nu este întotdeauna atât de creditabil pe cât pare a fi aici. Un bun comentariu asupra utilizării naratorilor la Dostoievski este dat de Ralph E. Matlaw în *The Brothers Karamazov: Novelistic Technique* (The Hague, 1957) în special pp. 36—41.

¹⁸ *This Gun for Hire* (New York, 1955) pp. 55—56.

¹⁹ [John Cleland?], *The History of Fanny Seymour* (London, 1753), pp. 60, 319.

²⁰ Vezi Paul Goodman. *The Structure of Literature* (Chicago, 1954), p. 117: „În general, în orice poem în care comicul și gravul sau alte calități etice sînt amestecate în permanență, se face cerută intervenția sistematică a naratorului ca să îndrume lectura“. Goodman este singurul autor întilnit de mine care discută acest aspect al retoricii cît de cît pe larg“. Vezi în special pp. 75—76, 117—24, 158—60, 223.

²¹ În privința datelor relatate mă bazez în întregime pe excelenta Introducere și Notele lui Cowley la *Tender in Three Novels of F. Scott Fitzgerald* (New York, 1953). Referirile la pagină au în vedere textul stabilit de Cowley. Interpretarea pe care o dă el valorii celor două versiuni publicate, cu care sînt în mare parte de acord, mi-a fost de asemenea utilă.

²² *Joseph Conrad: A Personal Remembrance* (Boston, 1924), pp. 129—30. Vezi Joseph Warren Beach, *The Twentieth-Century Novel* (New York, 1932) pp. 359—65 pentru un bun comentariu asupra modificărilor pe care le operează Conrad în cronologie.

²³ Vezi de asemeni Arthur Mizener „F. Scott Fitzgerald: The Poet of Borrowed Time“, *Critiques and Essays on Modern Fiction: 1920—1951*, ed. John W. Aldrige (New York, 1952), pp. 286—302, în special pp. 297—99. Eseul a fost publicat pentru prima dată în *Sewanee Review*, Iarna, 1946.

²⁴ Cea mai bună pledoarie în favoarea acestui tip de comentariu o constituie studiul lui W. J. Harvey „George Eliot and the Omniscient Author Convention“ *Nineteenth Century Fiction*, XIII, (Septembrie 1958), 81—108. Ocupîndu-se de ceea ce el considera înșelătoarele „dogme“ critice post-jamesiene ale narațiunii impersonale, Harvey argumentează convingător susținînd măiestria lui George Eliot în utilizarea comentariului. El își încheie eseuul cu o pledoarie pentru o carte care ar depăși distincția „brută“ dintre modalitățile jamesiene și ne-jamesiene, o carte care ar putea aduce discriminări mai

subtile „prin folosirea judicioasă a istoriei literare, prin analiza procedeele tehnice și printr-un studiu mai atent al tipurilor de relații adoptate sau create între autor, cititor și roman. Un astfel de studiu ar fi vast, complex, și anevoios; dintr-o astfel de perspectivă eseu de față s-ar putea diminua la statutul de notă de subsol“ (p. 108). Am citit pentru prima dată acest pasaj când cartea era aproape gata; în anumite privințe am încercat să scriu o astfel de carte pe care Harvey pare s-o fi avut în minte. Înclinația mea de a permite izbutitului său eseu „să se diminueze la statutul unei note de subsol nu înseamnă, totuși, că am pretenția de a fi scris cartea pe care el o ceruse.

²⁵ Este interesant de remarcat ce importanță mare au luat-o titlurile și epigrafele în operele moderne, unde reprezintă adesea singurul comentariu explicit dat cititorului: *Portret al artistului în tinerețe*, *Fiesta*, *Timpuri ticăloase*, *Un pumn de țărăină*, *Mindră lume nouă*, *Dansul finului*, *Zgomotul și furia* — ciudate titluri pentru o literatură care răsare fără autor din valurile artei.

²⁶ London, 1928; ed. Penguin 1937, pp. 122—23.

²⁷ *The House of Fiction* New York (1950), p. 116.

²⁸ Este adevărat că au existat mulți naratori conștienți de sine în proza modernă, dar aproape toți au fost dramatizați ca personaje fără credit care se deosebeau clar de autorii lor. Naratorii din *Dr. Faustus* și *Sfinții păcătoși* de Thomas Mann, *Falsificatorii de bani* de Gide și *Punct contrapunct* de Huxley, sînt toți preocupați să aducă implicit laude mari operelor pe care ei înșiși le scriu, dar în ciuda acestor pretenții, scriu opere destul de puternic diferențiate de romanele propriu zise ale lui Mann, Gide și Huxley.

²⁹ *The History of Charlotte Summers*, *The Fortunate Parish Girl* (London 1749?).

POVESTIREA SUB FORMA PREZENTĂRII: NARATORII DRAMATIZAȚI, CREDITABILI ȘI NECREDITABILI

„Și acum, Cititorule, se cuvine să afli că din cît ai citit pînă aici poți dezlega ce te poate aștepta pe viitor, și cele ce am scris sînt de pe acum o mărturie a celor ce vor să urmeze, căci această Frîntură îți spune ce Veșmint vei avea... Cîțiva Cititori circotași vor putea să Mă judece după Sine și să socotească că am avut vreo pricină să mă gîndesc la povestea asta... Dar să-mi fie cu crezare Cititorule că n-a fost vorba de-așa ceva și o țin morțiș că am dreptate”. — FRANCIS KIRKMAN, *Ordăseanul fără noroc* (1673).

„Ajungînd aici, Bernard fu obligat să se oprească din lectura cărții. Avea ochii împăienjeniți... În sfîrșit, trebuie să ne urmăm șirul. Am spus toate acestea ca să prîmesc puțin aerul dintre filele acestui jurnal. Acum că Bernard și-a mai tras puțin sufletul, ne vom apuca iarăși de el”. — GIDE, *Falsificatorii de bani* (1925).

„Din întîmplare eroul nostru era un vlăstar de neam... și încă ce neam. CITITORUL: Cum! dintr-o mansardă?! AUTORUL: Nu, pe legea mea!... Urmînd obiceiul știut al scriitorilor, de a face cunoscute unele lucruri legate de nașterea și înrudirea eroului, trebuie să adăugăm că a plîns, a scîncit, a supt la sinul mamei, a dat afară ce-a înghițit, s-a răz...iat și și-a dat în petic ca toți ceilalți copii”. — EATON STANNARD BARRETT *Generalul Sedus, Romanț eroi-comic-satiric și burlesc* (1808).

„Astfel Iubite Cititorule, ți-am făcut o Relatare fidelă a Călătoriilor mele timp de șaisprezece Ani și mai bine de Șapte luni, în care nu m-am îndeletnicit atît de mult cu Împodobirea vieții cît cu *Adevărul*. Aș fi putut poate precum alții să te uimesc cu Povești ciudate și nemaiîntîlnite; dar am preferat să dau Fapte în Modul și Stilul cel mai simplu cu putință; deoarece țelul meu de căpetenie a fost să-ți dau Cunoștințe și nu să te distrez”. *Călătoriile lui Gulliver* (1726).

NARATORI CREDITABILI CA PURTĂTORI DE CUVÎNT DRAMATIZAȚI AI AUTORULUI IMPLICAT

CARE ESTE CONTEXTUL intervenției naratorului lui Fielding în finalul la *Joseph Andrews*, cînd ne spune despre Fanny: „Cum să izbutesc, cititorule, să-ți trezesc imaginea adevărată a acestei făpturi tinere și minunate! ... ca pe patul nupțial să-i cuprinzi cu mintea toate darurile, tinerețea, sănătatea, proștețimea, frumusețea, simplitatea și inocența, încearcă să-ți imaginezi toate acestea în desăvîrșirea lor supremă și vei avea în fața ochilor icoana încîntătoare a lui Fanny“. Este evident că o parte din context este stabilit prin comentariile anterioare. Dar dacă așa stau lucrurile, cum se leagă acest nou context, constituit el însuși de „intervenții“, de întreaga povestire? Și ce să mai spunem de contextul și mai larg, determinat de experiența de pînă atunci a autorului și a cititorului în materie de „romance?“

Se impune ca noțiunea de funcție, cu care am lucrat pînă acum, să fie lărgită. Deși comentariul s-a dovedit util în sensurile conturate mai sus, și deși nici un alt procedeu nu s-ar fi putut preta la fel de bine în cele mai multe dintre cazuri, este la fel de adevărat că examinarea acestor funcții este doar un prim pas în explicarea forței pe care o au marii comentatori. În *Don Quijote*, de exemplu, bucuria pe care o găsim citind comentariile diferiților naratori nu se poate desigur explica arătînd doar că un astfel de comentariu servește la intensificarea impresiei pe care o lasă aventurile cavalerului. Deși acel rămas bun de la condei pe care și-l ia Cid Hamete Benengeli este comparabil cu stilul comic care descrie despărțirea lui Don Quijote de cărțile sale, de viața însăși, totuși o astfel de paralelă nu izbuteste să explice încîntarea desăvîrșită pe care o produce pasajul: „Aici vei rămîne, sus pe

polița zăbreliță, lingă sirma de aramă, o pană a mea nu știu de ești bine ascuțită ori nu, dar aici vei încremeni pentru multă vreme, de nu vor veni niște istorici înfumurați și nemernici să te ia jos și să te pîngărească ... Don Quijote nu s-a născut decît pentru mine și eu pentru el, sîntem unul și același, el cu fapta, eu cu pana, în ciuda prefăcătoriei lui Tordesillesque care a avut și poate va mai avea îndrăzneala să scrie cu o pană de struț, prost ascuțită, despre isprăvile viteazului meu cavaler ... ¹

Aici efectul se realizează prin îmbinarea mai multor elemente. Chiar și în simpla împodobire stilistică există o incîntare: istoria naratorilor intruși este plină de exuberanță pură a șuvoiului narativ, ca și cum povestirea însăși, oricît de bună ar fi, nu ar putea să ofere un cîmp de acțiune destul de larg pentru geniul autorului. Avem o parodie a operelor ficționale anterioare: depunerea armelor, a surlilor și trîmbițelor și renunțarea la recuzita romantică face parte din tradiția ridiculizată în *Don Quijote*. Dar e foarte limpede că cea mai importantă calitate în acest caz ține de cu totul altceva: naratorul s-a transformat într-un personaj dramatizat față de care reacționăm la fel ca față de alte personaje.

Naratori ca Cid Hamete, care pot vorbi în numele principiilor pe care se bazează acțiunea, pot deveni tovarăși de drum și călăuze care se disting net de minunile pe care trebuie să ni le arate. Admiratia, dragostea, simpatia, fascinația sau venerația noastră — neexistînd doi naratori de acest fel care să ne influențeze exact în aceeași măsură — este mai intensă tocmai prin faptul că a devenit personală; povestirea în sine este o ilustrare dramatică a relației care se stabilește cu „alter ego“-ul autorului care în romanul strict impersonal este adesea mai puțin viu fiind doar implicat.

Această relație a fost puțin comentată de critici. Dar mărturisiri în această privință nu sînt greu de găsit. La începutul romanului lui Salinger *De veghe în lanul de secară* (1951) eroul la vîrsta adolescenței spune: „Ce m-ar da gata într-o carte isprăvită ar fi prietenia nemaipomenită cu scriitorul care a scris-o, așa, ca să-l poți suna la telefon oricînd ai chef“. Mulți cititori mai maturi au trăit același sentiment ².

În ciuda neîncrederii pe care Henry James o manifestă față de vocea auctorială, nici chiar el nu poate rezista atrac-

ției exercitate de un mare scriitor locvace ca Fielding. După ce descrie deficiențele minții lui Tom Jones compensate în parte de vitalitatea sa, James spune: „În comparație cu el autorul său — înzestrat *el* însuși din belșug cu inteligență — are o capacitate atît de mare de gîndire pentru sine și pentru lucrurile din jur încît îl vedem [pe erou] prin atmosfera caldă creată de moralismul său [lui Fielding] subtil și venerabil, de umorul său subtil și venerabil și de stilul său subtil și venerabil, care intensifică lucrurile și face ca fiecare în parte să pară mai important“³.

Ar fi exagerat să numim această relație o relație de identificare așa cum o numesc Paul Goodman și H. W. Legget⁴, dar se întîmplă uneori să ne supunem cu totul autorilor mari și să ne lăsăm judecata să se confunde cu a lor. Supunerea noastră nu trebuie să fie dramatizată lăsînd libertate deplină vocii naratorului, dar numeroase comentarii își găsesc rațiunea de a fi tocmai prin faptul că se pun în slujba sa. Multe comentarii care par exagerate dacă sînt privite prin perspectiva îngustă a unor principii funcționale devin perfect justificabile ca un stimulent pentru senzația pe care o avem de a călători cu un tovarăș demn de încredere, un autor care se luptă sincer pentru a nu-și nedreptăți materialul. George Eliot, de exemplu, ne face în permanență complice la lupta pe care o dă pentru adevăr chiar în detrimentul frumuseții și a plăcerii. „«Acest preot din Broxton este mai rău ca un păgîn!» aud exclamația unuia dintre cititorii mei «Ar fi fost mult mai edificator dacă l-ai fi pus să-i dea lui Arthur cîteva sfaturi cu adevărat spirituale! I-ai fi putut pune în gură cele mai minunate lucruri — ca și cum ar fi citit o predică»“. Povestea lui *Adam Bede* (1859) se întrerupe cîteva pagini, pentru a răspunde „criticului meu imparțial“. „Desigur, aș fi putut să fac acest lucru, dacă aș fi socotit că suprema datorie a romancierului este să înfățișeze lucrurile așa cum n-au fost și nu vor fi niciodată“. Dar „grija [ei] cea mai mare este să evite astfel de descrieri arbitrare, și să ofere o imagine a oamenilor și lucrurilor așa cum s-au oglindit ele în mintea mea“. Chiar dacă oglinda are „defecte“, se simte „tot atît de îndatorată să relateze pe cît de exact cu putință în ce constă acea oglindire, ca și

cum ar relata cele întâmplate sub jurămint de pe banca maritorilor“. În afara contextului astfel de cuvinte pot părea exagerate, chiar lăudăroase. Dar în context pot fi convingătoare. „Și astfel mă mulțumesc să-mi spun povestea simplu, fără să încerc să fac lucrurile să pară mai frumoase decît sînt, netemîndu-mă de nimic mai mult ca de minciună, care în ciuda strădaniilor noastre este într-adevăr de temut. Minciuna este atît de lesnicioasă, adevărul atît de anevoios“⁵. Este evident că una din funcțiile acestui pasaj este să ne aducă aminte că Preotul este o prezență mai convingătoare decît portretul său idealizat. Dar cea mai importantă funcție este aceea de a ne cîștiga de partea autorului cinstit, receptiv, puțin cam stîngaci poate, dar cu siguranță integru, care se străduiește din răspuțeri să evite inexactitatea.

Chiar și intervenția cel mai stîngaci formulată poate fi răscumpărată prin faptul că ne comunică cît de profund se preocupă naratorul de ceea ce face. Concluzia degradantă la *Billy Bud* de Melville, de exemplu, ne atrage atenția asupra problemelor acute ale autorului și în felul acesta ne ajută să-i iertăm orice defect aparent. „Simetria formelor care poate fi atinsă în romanul pur nu poate fi realizată atît de ușor într-o narațiune care ar avea de-a face din principiu mai puțin cu fabula decît cu realitatea. Adevărul spus fără înconjur va avea întotdeauna suprafețe zgomotoase... Deși s-ar cuveni ca povestea să se termine odată cu viața sa, o urmare nu ar fi nelalocul său. Trei capitole scurte vor fi de ajuns“ (p. 274, cap. XXIX).

Dostoievski este neîntrecut în a crea impresia că narațiunea face parte integrantă din desfășurarea luptei propriu zise. Atunci cînd spune că „nu se simte destul de priceput“ pentru sarcina covîrșitoare care-l așteaptă, rezultatul este că ne face să nu ne îndoim nici o clipă de priceperea sa. Tendința de a se identifica pe sine și slăbiciunile sale cu cele ale eroului este deosebit de eficace. În *Dublul* apare un pasaj satiric izbutit pe tema zădărniceii dorinței autorului de a zugrăvi o lume eroică, în care eroul său se străduiește în mod tot atît de inutil să se ridice⁶.

„FIELDING“ DIN TOM JONES

Încerci un sentiment de frustrare atunci cînd abordezi critic asemenea efecte, deoarece acestea nu pot fi relevate cititorului care nu le-a trăit ca atare oricît de numeroase ar fi citatele sau rezumările subiectului, tot nu este posibil să se arate, în cît de mare măsură personalitatea autorului implicat afectează modul nostru de a recepta întregul. Tot ce putem face este să examinăm cu atenție o operă ca *Tom Jones* analizînd în termeni statici ceea ce la orice lectură izbutită se percepe în succesiuni dinamice asemenea acțiunii înseși⁷.

Deși personalitatea dramatizată a lui Fielding ne ajută să punem cap la cap multe părți din *Tom Jones* care altfel ar putea părea fără legătură, și deși îndeplinește o serie de alte funcții, din punctul de vedere al strictei funcționalități merge puțin prea departe: multe din comentariile sale nu se referă la nimic altceva în afara cititorului și autorului însuși. Dacă vrem să pledăm în favoarea calităților artistice ale acestei cărți, trebuie să explicăm cumva aceste elemente „exterioare“. Și acest lucru nu este greu de făcut, totuși, dacă ne gîndim la efectul intimității pe care am dobîndit-o asupra receptării cărții ca întreg. Dacă urmărim pînă la capăt manifestările doar aparent gratuite ale naratorului, lăsînd de o parte povestea lui Tom, descoperim treptat creșterea unei intimități între narator și cititor, a cărei istorie are o intrigă de sine stătătoare și un deznodămînt propriu. În capitolul introductiv la ultimul volum, naratorul explicitează acest deznodămînt, sugerînd un interes distinct față de „istoria“ raporturilor sale cu cititorul. Acest interes necesită desigur unele explicații, dacă vrem să afirmăm că *Tom Jones* este o operă de artă unitară și nu jumătate roman jumătate eseu.

Am ajuns acum, cititorule, la ultima etapă a lungii noastre călătorii. Și, fiindcă am călătorit împreună de-alungul atîtor pagini, se cuvine să ne purtăm ca niște tovarăși de drum care au petrecut mai multe zile laolaltă într-o diligență, și care, lăsînd de-o parte ciondănelile și micile animozități care s-ar fi putut ivi

pe parcurs, se împacă de obicei la sfârșit și se urcă pentru ultima oară în trăsură veseli și bine dispuși.

Acest rămas bun se întinde pe mai multe paragrafe și uneori tonul zeflemitor care apare în cea mai mare parte a cărții este abandonat: „Și acum, prietene, profit de această ocazie (cum nu voi mai avea alta) ca să-ți doresc din inimă numai bine. Dacă ți-am fost un tovarăș plăcut, îți jur că asta mi-am și dorit. Și dacă te-am jignit cu ceva, crede-mă că n-am făcut-o dinadins“.

Poate că este exagerat să folosim termenul de „intrigă secundară“ pentru a descrie istoria relației dintre noi și acest autor. Este neîndoielnic faptul că „viața“ naratorului și cea a lui Tom Jones prezintă mult mai puține paralelisme decât ne-am aștepta dacă ne gândim la cele mai multe intrigi și intrigi secundare. În *Regele Lear*, soarta lui Gloucester accentuează prin paralelism soarta lui Lear. În *Tom Jones* „intriga“ raporturilor noastre cu Fielding — naratorul nu-și află nici un precedent în povestea lui Tom. Nici în sfera peripețiilor, nici măcar în cea a succesiunii evenimentelor în afara familiarității și intimității crescînde care se încheie printr-un rămas bun. Și mai tot ce admirăm sau gustăm la narator este în cele mai multe privințe complet diferit de ceea ce ne place la eroul său.

Și totuși se produce într-un fel o consonanță a celor două elemente dramatizate. Tom se abate de la standardele naratorului atunci cînd dă de bucluc, dar în același timp purtarea lui Tom este întotdeauna în concordanță cu cele mai importante din principiile sale. Nu numai că ne asigură mereu că inima lui Tom se află la locul cuvenit, dar prezența sa validează atît adecvarea morală cît și cea literară a existenței lui Tom. Pe măsură ce înaintăm în roman pe urmele naratorului, văzîndu-l pe Tom scufundîndu-se încet, încet, pierzînd după toate aparențele protecția lui Allworthy, iubirea Sofiei ca și controlul asupra bunei cuviințe, simțim pentru el ceea ce R. S. Crane, numea „analogul comic al fricii“⁸. Iar familiarizarea noastră crescîndă cu versiunea dramatizată realizată de către Fielding în privința sinelui propriu produce un gen de analog comic al creditului pe

care îl acordă drept-credinciosul din viața reală unei providențe binevoitoare. Și asta nu numai fiindcă ne promite un sfârșit fericit. Într-o lume imaginară în care nici un personaj nu este înțelept și bun în același timp — nici chiar Allworthy, deși a-toate-chibzuitor nu ne oferă un model de perspicacitate — autorul se află în permanență pe scenă ca să ne reamintească prin înțelepciunea și bunăvoința sa, cum ar trebui și cum ar putea să fie viața omului. Mai mult, autoportretul său ne dezvăluie o existență îmbogățită de cunoaștere vastă a culturii literare și o minte cu o mare capacitate creatoare — calități ce nu s-ar fi putut transmite niciodată atât de bine prin simpla lor manifestare fără a recurge la comentariul asupra materialului dramatic din care este alcătuită povestea lui Tom.

Pentru cititorul care devine prea conștient de pretențiile autorului la virtuțile absolute, efectul poate să se piardă. Purtarea autorului poate să apară ca o simplă poză. Pentru cititorul care se concentrează asupra acțiunii principale, naratorul asumă totuși rolul unui cor semnificativ și stimulator. Înțelepciunea, învățătura și bunăvoința sa sint calitățile care străbat universul cărții, și se interpun prin modulații comice între exagerările îngăduinței sentimentale și ale dezaprobării disprețuitoare și care într-un fel răscumpără lumea de ipocriți și nătărăi în care evoluează Tom.

Ne putem imagina, poate, un etalon mai înalt de virtute, înțelepciune și învățătură decât cel al naratorului. Dar pentru cei mai mulți dintre noi el izbutește să atingă cea mai înaltă cotă cu putință din lumea sa — și pentru moment, cel puțin și din lumea noastră. El nu încearcă să scrie pentru vreo altă lume, iar pentru aceasta găsește măsura justă între prea multă și prea puțină pietate, bunătate, învățătură și înțelepciune practică⁹. Când ne apropiem de despărțire, în momentul în care știm că-l vom pierde, iar el folosește termeni care ne fac parcă să traversăm hotarul spre moartea însăși, descoperim, dincolo de plăcerea pe care ne-o face modul său hitru de a-și lua rămas bun, ceva din senzația pe care o încercăm la pierderea unui prieten apropiat, a unui prieten care ne-a făcut un dar de neprețuit. Darul pe care ni-l lasă — cartea aceasta — îl reprezintă tocmai pe el. Pe măsură ce scria cartea, autorul și-a creat acest eu.

Cartea și prietenul sînt unul și același lucru. „Căci oricît de scurtă ar fi perioada întruchipărilor mele, ele vor supra-viețui mai mult ca sigur autorului lor infirm și operelor slabe ale contemporanilor săi abuzivi“. Era oare Fielding într-adevăr infirm cînd scria această frază? Nu are nici cea mai mică importanță. Nu ne interesează Fielding, ci naratorul creat pentru a vorbi în numele său.

IMITATORII LUI FIELDING

S-ar putea crede că imitarea unor astfel de efecte directe este o treabă destul de ușoară. Desigur oricine poate la fel de bine juca acest joc. Dar printre sutele de încercări de a crea naratori similari, se numără cu mult mai multe eșecuri decît reușite.

Cea mai evidentă cauză a eșecului apare în momentul în care există o discrepanță considerabilă între pretențiile de strălucire intelectuală ale autorului și lipsa de valoare a poveștii prezentate. În *Tom Jones* există o reciprocitate uimitoare între pretenție și realizare, în vreme ce mulți imitatori s-au lăudat că vor oferi un banchet, neservind decît resturi. Structura excelentă a aventurilor lui Tom Jones, trama în înțelesul capacității pe care o are întreaga povestire de a ne impresiona ¹⁰ este proba de foc a pretențiilor nedisimulate ale naratorului. E firesc ca cei mai mulți autori cărora li s-a părut firesc să imite diferite procedee de intervenție narativă nu aveau resursele necesare pentru a susține pretențiile lor olimpice.

Dar mai există două tipuri de nereușite mai relevante în analiza retoricii romanului. Prima indică o lacună în caracterul autorului implicat. Un autor care intervine în povestire trebuie să fie interesant; trebuie să ducă o existență demnă de un personaj. Și în sute de opere de la Fielding încoace, minți plate au produs purtători de cuvînt plăți care-și accentuează platitudinea încercînd să pară scriitori. Marii naratori de acest gen par a fi într-o măsură atît de mare, niște simpli flecari, încît elevetitorii de rînd au încercat adesea să creeze mari naratori.

Sarah, sora lui Fielding, de exemplu, și-a schimbat radical metoda narativă sub influența lui *Tom Jones*. În lucră-

rile pe care le-a publicat în anii 1740 (*David Simple, Guvernanta* etc) intervențiile sînt puține, și personalitatea implicată a naratorului care, deși în mare e plicticoasă și greoaie, este destul de ștearsă pentru a nu fi stînjenitoare. Pe urmele lui *Tom Jones*, însă, a început să se ocupe de experimentarea unor noi tehnici narrative, de exemplu în *Strigătul* (1754) și *Viețile Cleopatrei și Octaviei* (1757), și în special tehnica intruziunii. Deși nu am putea afirma că opera sa în totalitatea ei s-a deteriorat prin aceasta, încercările ei de a realiza efecte similare celor lui Fielding au eșuat lamentabil. Spiritele pe care le face naratorul sînt stîngace, și înțelepciunea sa neconvîngătoare. În *Contesa de Dellwyn* (1759), în locul autoportretului cuceritor al lui Fielding ni se oferă o etalare pretențioasă de cunoștințe minore, lipsite de sens. În locul capitolelor introductive din *Tom Jones*, destul de scurte și pline de miez, ni se oferă o prefață de patruzeci și trei de pagini insuportabil de lungă și confuză în care Sarah Fielding discută despre toate problemele literare care-i vin în minte recurgînd la citate ample din Bossu și din „Un bătrîn gentleman de gust“. În locul întreruperilor cu adevărat amuzante ale lui Fielding, ni se oferă o analogie puerilă a „Diferitelor Umore“ care pot fi găsite în locurile publice (Cartea a II-a, cap. VI) și o colecție de locuri comune despre literatură. Personajele literare „sînt în mare măsură agreate sau repudiate, în funcție de gradul de Familiarizare a Cititorului sau Publicului cu ele. Domnia sa *Foppington* și Sir *Fopling Flutter*, prin simpla lor Menționare în Program puteau oricînd, odinioară să atragă o mulțime de Spectatori la Teatru; dar Specia asta de Fanfaroni este tot atît de demodată ca și Costumele în care-și făceau apariția“. Și încheie un lung paragraf asupra acestui subiect în speranța ca „personajul pe care mă pregătesc să-l prezint să nu se afle într-o Situație atît de ingrată, încît să fie considerat o ființă pe care nimeni nu o știe; ci să fie recunoscut ca o veche cunoștință barem de cel puțin o Parte din Lume“ (Cartea a II-a, cap. VIII).

Pretenția sa de a fi realistă formează un contrast interesant cu intruziunile pline de haz ale fratelui ei care vizează același efect. Comentînd asupra prudenței sexuale a lui Bridget Allworthy, Fielding afirmă: „Într-adevăr, am observat (deși ar putea părea inexplicabil pentru cititor) că această

strajă a prudenței ca și gărzile instruite, este întotdeauna gata la datorie, acolo unde pericolul este mai mic. Dar în mod josnic și laș părăsește adesea ființele rare după care tinjesc, oftează și se sting de dor, bărbații făcînd totul ca să le prindă în mreje; în schimb stă întotdeauna în preajma acelor foruri superioare, pentru care sexul opus manifestă un respect mai distant și temător și pe care nesperînd cred, niciodată într-un succes nu îndrăznesc să le asalteze vreodată" (Cartea I, cap. II). Îngîmfarea se întemeiază pe aceleași considerente: personajele mele au la bază observarea exactă a moravurilor reale. Și vocea este sigură de sine, ironică, fără însă să-și piardă din adresă.

Ceea ce spun acum poate părea o simplă tautologie: naratorii interesanți sînt interesanți. Dar lucrurile nu sînt atît de simple pe cît par; unii naratori interesanți exercită o anumită funcție în operele lor pe care nimic altceva n-ar putea-o îndeplini. Nu sînt doar adecvați contextului, deși acest lucru este esențial ¹¹.

Inițial au izbutit și mai izbutesc încă să-și convingă cititorii că sînt un oracol grăitor. Sînt călăuze creditabile nu numai pentru lumea din romanele în care apar ci și pentru adevărurile morale din lumea exterioară cărților. Comentatorul care eșuează în această modalitate este cel care emițînd pretenții de omnisciență, își dă la iveală numai prostia și prejudecățile ¹².

TRISTRAM SHANDI ȘI PROBLEMA COERENȚEI FORMALE

Al treilea tip de greșeală este mult mai răspîndit și în același timp mai greu de analizat: este vorba de lipsa coerenței formale. Așa cum am încercat să arăt în capitolul V, unele calități urmărite ca scop în sine pot să interfere cu alte calități și efecte, și în tradiția naratorilor intrusivi, fie ei omniscienți sau necreditabili, întîlnim sute de cărți în care un interes izolat în acest stil intrusiv interferează cu alte efecte. Acele calități acordate de mari naratori pot, atunci cînd sînt urmărite ca scop în sine, să modifice sau să distrugă operele, pentru care naratorii sînt evident inventați spre a le servi.

Multora dintre critici, *Tristram Shandy* li s-a părut unul dintre cele mai nefericite exemple de acest tip. „Nebunia“, „simpla ciudățenie“ sau „ghiveciul de hirburi“ care au luat cu asalt Anglia și Continentul european în 1760 au fost de la început clasificate, printre altele drept o curiozitate literară. Oare este vorba pur și simplu doar de un roman comic, stivuit de-a valma, în care bufoneriile lui Walter, Toby și Tristram devin și mai obscure prin comentariul narativ decât în oricare alt roman comic? Oare poate fi vorba de o colecție de eseuri speculative și sprintare în maniera lui Montaigne, la care glazura anecdotică este mai virtuos așezată decât i s-ar fi părut necesar lui Montaigne? Sau este vorba de o satiră în tradiția *Poveștii unui poloboc* a lui Swift, incluzând „tot ceea ce“, după cum spune Sterne, „mi se-așterne în cale mai vrednic de șagă“. Chiar și numeroșii critici care au acordat recent operei o unitate proprie, croindu-și drum increzători printre meandre și întorsături, prin aparentele digresiuni care se dovedesc a fi „progresive“, prin involuțiile și supraetajările de scheme narrative, nu s-au dovedit capabili să ajungă la un acord cu privire la genul cărții cu care au de-a face ¹³.

Independent de poziția de pe care încercăm să interpretăm o astfel de carte, cheia misterioasei sale coerențe formale pare să se afle în primul rînd în rolul jucat de povestitor, de Tristram, naratorul dramatizat. Într-un anume fel el însuși este subiectul principal comentînd elemente care nici n-ar fi fost disparate dacă n-ar fi fost mințea împrăștiată a lui Tristram. Dubla sa alegație — că știe și în același timp nu știe ce are de gînd — nu face decât să explicitizeze ceea ce este foarte clar pentru noi de la început pînă la sfîrșit: că într-un anume sens ne oferă un roman ca toate celelalte și că în același timp romanul său este altfel decât celelalte. O foarte mare parte a cărții este formată din discuții despre corvezile scriitoricești și despre relația retorică cu cititorul:

În mai puțin de cinci minute îmi voi fi aruncat pana în foc... — Am de mintuit vreo zece lucruri în acest timp — Am să dau nume unui lucru — să deplîng un altul — să sper altul... și unul de plată. — De asta

numesc acest capitol, capitolul LUCRURILOR — și capitolul meu următor acestuia, adică, primul capitol al volumului meu următor, dacă am să am zile, va fi capitolul meu despre FAVORIȚI, asta pentru ca să asigur un soi de legătură între operele mele.

Lucrul de care mă plîng e că m-au înghesuit atît de avan lucrurile, că n-am fost în stare să intru în acea parte a operei mele, spre care, tot timpul, am rîvnit cu atîta dorință sinceră; adică în campanii, dar mai cu seamă în amorurile unchiului Toby, ale căror evenimente sînt de o natură atît de singulară și de o manieră atît de cervantică, că dacă reușesc s-o învîrt astfel, ca să transmit doar aceleași impresii fiecărui alt creier, ale căror simple iviri mi-l excită și pe-al meu — pe legea mea că își va croi drum în lume cartea, cu mult mai bine decît a reușit stăpînul ei s-o facă mai-nainte — O *Tristram! Tristram!* de s-ar putea doar odată determina aceasta — creditul, ce te va însoți ca autor, va contrabalansa multe rele ce ți s-au întîmplat ca om.... Nici nu-i de mirare că simt atîta ghes să mă agăț de amorurile astea — Îs bucățica cea mai bună a povestirii mele! (Vol. IV, Concluzie).

Ce gen de carte ni se oferă? Este oare „relatarea“ menită să fie retorică în sprijinul realizării efectelor dramatice? Care este de fapt subiectul dramatic în accepția lui James? (Vezi cap. IV de mai sus)? Dacă am încerca să stabilim în *Tristram Shandy* o analogie, să zicem cu temperamentul și povestea lui Isabel Archer din *Portretul unei doamne*, la ce concluzii am putea ajunge? Să fie vorba de succesiunea temporală riguroasă care începe cu rănirea unchiului Toby la asediul orașului Namur în 1695 și se sfîrșește cu — ei bine, cu ce? Ne aflăm deja în încurcătură. Se termină oare întîmplările cu ultima dată menționată în carte, cînd Tristram se descrie stînd în fața pupitrului într-o jiletcă purpurie și într-o pereche de papuci galbeni, în această „zi de 12 august, 1766“, „o împlinire cît se poate de tragi-comică“ a profeției tatălui său potrivit căreia nici nu va gîndi, nici nu va acționa asemenea oricărui alt pui de om? Putem oare spune că aceasta este o întîmplare în procesul scrierii cărții, în timp ce ase-

diul oraşului Namur este o întâmplare în cadrul „subiectului” tratat în acea scriere? Care anume este ultimul eveniment în dezvoltarea „obiectului dramatic”? Episodul nădragilor din Cartea a VI-a? În nici un caz întâmplările din ultimul capitol, care au loc cu patru ani înainte de naşterea lui Tristram. Sau poate călătoria lui Tristram ajuns la vîrsta maturităţii, prin Europa? Dar aceasta este de fapt o digresiune în scrierea cărţii, care face parte din aceeaşi succesiune de întâmplări care duce la momentul în care Tristram stă la pupitru scriind acea carte ciudată care derivă din caracterul său, care la rîndu-i derivă din teoriile tatălui său, teorii care...

Naratorul dramatizat ajunge aici să se confunde cu ceea ce narează. Idealul lui James, al unei urzeli neîntrerupte care să cuprindă atît subiectul cît şi expresia, a fost într-un fel întrezărit cu mai mult de un secol înainte — şi încă într-o operă care lasă impresia unei dezorganizări totale!

TREI TRADIȚII FORMALE: ROMANUL COMIC, CULEGEREA ȘI SATIRA

Pentru a hotărî exact ce reprezenta Tristram, să ne aruncăm privirea asupra a trei dintre predecesorii săi. Deşi această carte nu este menită să fie un studiu istoric, întîmplarea face ca istoria naratorilor dinainte de Sterne să prezinte pentru noi, pe linia a trei tradiţii literare majore, problemele esenţiale ale contrastului dintre forma dramatică şi retorica naraţiunii. În mare tradiţiile corespund, aşa cum e de aşteptat, celor mai populare trei ipoteze ale formelor întîlnite în romanul *Tristram Shandy*: romanul comic dislocat; culegerea edulcorată de eseuri filozofice şi satira amestecată.

Chiar dacă vreunul din romancierii dintre 1749 şi 1760 ar fi fost capabil să creeze genul de acţiune comică monumentală realizată de Fielding, mulţi dintre ei ar fi înăbuşit trama comică potenţială prin zăboviri necugetate asupra şăgălniciilor care la el sînt controlate atît de bine. Una dintre cele mai revelatoare opere în acest sens este *Charlotte Summers, norocoasa din parohie* publicată anonim la un an după *Tom Jones*¹⁴. Naratorul pretinde a fi „primul vlăstar în

Descendența poetică, a mult renumitului Biograf al lui Joseph Andrews și Tom Jones“ (p. 3). Dar deși se află „puternic Tentat să imite toate Mișcările acestui gentleman“ (p. 4) și deși copiază într-adevăr numeroase procedee explicite din *Tom Jones*, relația retorică față de trama comică a tinerei din parohie este foarte diferită. Autorul nu face decît să exploateze o modă trecătoare a intruziunilor, și deși își face treaba destul de bine într-o anumită măsură, rezultatul este o dezorganizare de cel mai înalt grad cum ar spune criticii, maniera începînd să rivalizeze cu subiectul.

Uneori caracterul dramatic al relatării constă într-un dialog între „Eu“ și un „Cititor“ cu care cititorul autentic se poate cît de cît identifica. Cel mai adesea este un dialog între „Eu“ și un cititor ipotetic, ridicol care este un personaj la fel de comic ca oricare altul din roman“. „Fantele Thoughtless“ și „nostima Miss Pert“ și „cărunta Dnă. Sit-her-time“ și „Dick Dapperwit“ intervin permanent cu „patimă“ pentru a se plînge de poveste sau de purtarea personajelor. Cel mai ciudat exemplu al acestei dramatizări independente a relatării este îndrăzneață mostră de prostie în legătură cu o pereche de „cititori“, Dra. Arabella Dimple și servitoarea ei Polly: „Rogu-vă, Doamnă, de un' să-ncep, îndoita Conița mea colțul unde a rămas? — Nu, proasto, nu l-am îndoit, de asta e împărțită în capitole cartea tocmai ca să curme obiceiul ăsta atît de urît“. Încearcă amîndouă din răspuțeri să-și amintească locul: „Acum că mă gîndesc, nu-mi ceru Autorul să-mi amintesc că am rămas la Sfirșitul — cred că era capitolul șase. Dă mai departe la capitolul șapte, s-aud cum sună“. Polly citește: „«Capitolul șapte Moartea veveriței Scumpei noastre Dna. Fanciful...»“. Dșoara Dimple întrerupe: „Stai, fată, citești prea repede; nu înțeleg o Vorbă din ce spui... nu cred că am ajuns atît de departe — Uită-te în urmă la Sfirșitul Capitolului unde nătingul de Autor ne invită să tragem un Pui de somn, și amintește-ți unde a rămas — Hei, doamnă, am găsit: iată. După cum am spus Doamna, autorul spune“... (I, 68—69). Servitoarea citește concluzia capitolului patru, un pasaj pe care cititorul l-a întîlnit cu cîteva pagini mai înainte. Apoi continuă să citească cu glas tare vreo șaisprezece pagini, după care nara-torul intervine: „Dar Cititorul trebuie să rețină că *Polly*,

servitoarea *D-rei Dimple* citește în tot răstimpul ăsta. A ajuns să citească pînă Aici, cînd uitîndu-se la Stăpîna ei o vede adormită buștean... E timpul să încheiăm acest Capitol de vreme ce o adoarme pe nostima D-ră. Dimple“¹⁵.

Asemenea pseudo-cititori sînt opuși autoportretului elaborat al naratorului, pe jumătate clovn, pe jumătate oracol care este doar vag înrudit cu autorul presupus. E ca și cum autorul ar fi hotărît în mod deliberat să-l imite pe „Părintele F—g“ numai în părțile capricioase, luînd în serios, spre deosebire de Fielding „Doctrina după care un Autor, în ciuda oricărei Instance critice, are un Drept absolut de a divaga cînd și cum îi place și de a se delecta pe sine și pe cititorii săi cu cei vine în minte pe moment, chiar și atunci cînd nu are nici o Legătură cu Subiectul în discuție“. (I, 28—29). Nu mai e nevoie să spunem că urmînd această doctrină sărmana fată din parohie este adesea uitată zeci de pagini în șir, așa cum nu se întîmplă niciodată cu Tom Jones. Ceea ce se vrea a fi un roman comic, a fost fărâmițat de fapt în bucățele de intervenții sprintăre¹⁶.

Un efect complet diferit se obține prin sugerarea unor capricii similare în operele unei a doua tradiții, cea a autoportretelor mai degrabă organice decît destructive, exemplificată cel mai bine de Montaigne. Într-un lung șir de cărți care duc spre Eseurile lui Montaigne, depărtîndu-se totodată de ele, Sterne a întîlnit comentarii elaborate și năstrușnice ca scop în sine, mai mult sau mai puțin în contradicție cu interesul narativ. Cartea lui Montaigne, o colecție de păreri despre una sau alta, plină de divagații, își datorează coerența dramatică, atît cît o are autoportretului constant inconsecvent, în postura sa de scriitor, iar acel „Montaigne“ care transpare este tot atît de fascinant ca oricare erou românesc. Ca și Tristram, ne spune multe lucruri despre trăsăturile sale fizice și morale destul de multe pentru a justifica pretenția de „a se zugrăvi pe sine“. Dar ne oferă mai mult decît atît: un raport pas cu pas asupra felului în care este scrisă cartea pe măsură ce este elaborată și astfel un portret detaliat al caracterului său ca scriitor: „M-am prezentat pe mine Mie însumi ca Temă și Subiect de discuție. Este singura Carte de acest fel în lume, și de o Factură frenetică și extravagantă; nimic nu este mai demn de Remarcat

decît Extravaganța acestei Întreprinderi, căci unui Subiect atît de van și frivol nici cel mai bun Meșteșugar din lume nu ar fi putut să-i dea o formă vrednică de Laudă" (II, 85) ¹⁷. El ia în discuție cu lux de amănunte calitățile sale de om nepriceput care pornește să scrie o carte care să fie mai adevărată decît cărțile altor oameni". Fantezia și Judecata sa nu fac decît să bijbie în întuneric" iar el scrie „în funcție de ceea ce îi trece înțimplător prin Minte". (I, 214). Are „din fire un stil Comic și familiar, dar este un stil special, nepotrivit afacerilor Publice, și ca și limba pe care o vorbesc, prea compact, abrupt, singular și neobișnuit" (I, 398). Ca și Tristram Shandy, care-și urmează condeii oriunde îl va duce, el lucrează „fără premeditare, sau plan, primul cuvînt îl naște pe al doilea și tot așa pînă la sfîrșitul capitolului" (I, 400). El își apără digresiunile exact în maniera lui Tristram. „Acest amestec reprezintă o părțică din Subiectul meu. O iau razna, dar asta mai mult din licență decît din greșeală. Fanteziile mele se succed, dar uneori la mare distanță, și se privesc, cu o căutătură piezișă... îmi place un Marș Poetic în salturi și sărituri..." (III, 348—49).

El anunță, prefigurînd profeția lui Tristram cu privire la cele patruzeci de volume, că va purcede „fără trudă" și fără încetare cît va exista pe lume Hîrtie și Cerneală" (III, 263). Și ca și Tristram polemizează frecvent și îndelung cu presupușii săi cititori: „Bine îmi vor spune unii, dar acest proiect de a face din persoana unui om subiectul scrierilor sale nu ar fi într-adevăr scuzabil [decît] în cazul Bărbaților iluștri și valoroși... E cît se poate de adevărat, trebuie să mărturisesc și știu prea bine că un Negustor nu va catadicsi să-și lase lucrul pentru a da Atenție unui om de rînd... Alții au fost încurajați să vorbească despre sine, deoarece au găsit că subiectul era valoros și fertil; eu, dimpotrivă, sint cu atît mai îndrăzneț, cu cît Subiectul este atît de sărac și steril, încît nu pot fi bănuir de Paradă" (II, 541, 542).

Efectul total al acestei discuții despre postura sa de nou tip de scriitor, nu poate fi sesizat dacă nu recitim cartea pentru a urmări anume această problemă, în nici un caz nu poate fi redată prin citate. Este important însă să recunoaștem că unica pretenție a lui Montaigne cu privire la realizarea coerenței formale se susține chiar pe acel material

pe care mulți romancieri moderni care se respectă l-ar respinge automat ca destructiv și ne-artistic. Poate că mai bine de o cincime din această operă este alcătuită din comentarii.

E adevărat că nu este un roman; nu există un raport narativ în *Eseuri*. Dar tocmai din acest motiv oferă o ocazie excelentă pentru a studia comentariul atunci când nu are altă funcție decât cea de a fi el însuși. Mai mult, dacă ne uităm cu atenție la acel „Montaigne” care răsare din filele acestei cărți, nu se poate să nu respingem orice distincție superficială între roman, biografie sau eseu. Acel Montaigne care apare în carte nu este oricât ne-am încorda imaginația cituși de puțin adevăratul Montaigne, etalându-se în aceste pagini fără să țină seama de „detașarea estetică”. În ciuda nesfârșitelor și repetatelor sale revendicări „de a mă prezenta Memoriei dumneavoastră, așa precum mă aflu” (II, 718), îl surprindem mărturisind adesea transformările sale intime. Expresii ca „atît cît mi-a îngăduit respectul față de public” se găsesc aproape în fiecare declarație a intenției de a se zugrăvi pe sine. „Plămădind acest Chip după asemănarea mea, am fost de atîtea ori constrîns să mă temperez și să mă adun într-o ținută potrivită, încît este într-adevăr vorba de o Copie care s-a format cumva singură. Dar zugrăvind-mă pentru alții, mă înfățișez într-o lumină mai bună decât cea care-mi este proprie” (II, 543). „Și acum, atît cît permite simțul Decenței, îmi dezvălui în cele ce urmează înclinațiile și simpatiile ...” (III, 329). „Și astfel un om trebuie să se adune și să se ajusteze pentru a apare în public ...” (II, 75). Și într-adevăr, se adună și se ajustează: nu e nevoie să-i investigăm biografia pentru a ști acest lucru, noi care am învățat să citim dincolo de distorsiunile și ajustările unor naratori lucizi ca Proust, Gide, Huxley și Mann.

Tocmai acest personaj romanesc creat este acela care adună laolaltă întregind gîndurile risipite. Departate de a răvăși materialele altminteri coerente, așa cum se întîmpla în cazul comentariului intrusiv în *Charlotte Summers* în această operă el conferă unitate — deși una contingentă — unui tot care altfel ar fi insuportabil de confuz. Și în lungul șir de opere de după Montaigne, Sterne ar fi putut găsi efecte similare¹⁸.

A treia influență asupra lui Shandy, pe care însă trebuie să o tratez pe scurt, se poate întâlni în nenumărate satire și compoziții burlești, de la Rabelais, la Erasmus și Swift pînă la o multime de lucrări populare în deceniile imediat premergătoare lui *Tristram Shandy*. De vreme ce intenția retorică a acestor scrieri este evidentă pentru fiecare cititor, funcția purtătorilor de cuvînt dramatizați, fie ei nebuni, tîlhari, sau înțelepți este de obicei foarte limpede; nimeni nu-i învinuiește de incoerență delirantă. Cu toate acestea operele scrise în această tradiție se apropie în unele privințe și mai mult decît *Charlotte Summers* și *Eseurile*, de „noutatea radicală“ din *Tristram Shandy*. În timp ce în romanele comice care folosesc un narator lucid, organizarea povestirii însăși era de obicei independentă de intervențiile naratorului, în lucrări ca *Povestea unui poloboc*, naratorul ocupă un loc mult mai central: ca și în *Tristram Shandy* caracterul său modifică însuși planul lucrării, esența succesiunii de la un capitol la altul. Atunci cînd la Swift „intervine“ condeierul de pe ulița scribilor, calitatea intruziunii este radical diferită de tot ce s-a văzut pînă atuni; chiar dacă exact aceleași cuvinte fuseseră folosite de naratorii din *Charlotte Summers* și *Povestea unui poloboc* în primul caz ar fi vorba de o intervenție autentică în chestiuni mai importante, iar în celălalt „intruziunile“ ar face ele însele parte din efectul de ansamblu. După cum *Tristram Shandy* este o carte năstrușnică, așa cum pare datorită vieții și concepțiilor omului despre care este vorba, tot așa *Povestea unui poloboc* istorisită de scrib (diferită de cea a lui Swift) pare o poveste îngrozitor de sărăcăcioasă din cauza presupuselor concepții literare și a obiceiurilor intelectuale pe care cartea le condamnă¹⁹. „Autorul“ este de fapt principala țintă a satirei.

UNITATEA LUI *TRISTRAM SHANDY*

Dacă considerăm romanul *Tristram Shandy* din perspectiva acestor tradiții, observăm că elemente aparținînd tuturor celor trei direcții contribuie la unitatea operei, care are un gen de tramă comică, fie chiar dislocată; ne oferă o vedere de ansamblu consecventă a unei minți inconsecvente; și este produsul hazliu în totalitatea sa a unui narator fantast de tipul diacului de pe ulița scribilor. Comentariul este des-

tructiv numai într-una din aceste privințe; în celelalte două, prezentarea dramatică a actului scrierii este factorul esențial de coeziune.

Dar combinând cele trei tradiții, Sterne a creat ceva într-adevăr nou fiindcă Tristram, spre deosebire de Montaigne încearcă realmente să spună o poveste, dificultățile sale ca scriitor constituie în sine o formă de tramă, lucru care n-ar fi fost posibil în cazul lui Montaigne. Deși această acțiune subminează acțiunea comică pe care pretinde s-o relateze, cele două sînt de fapt interdependente, ca și povestea lui Swift despre cei trei frați și a naratorului de pe ulița scribilor care o redă. Și totuși, spre deosebire de *Povestea unui poloboc*, procesul de scriere a cărții, nu pare să fie dezvăluit doar în scopul de a face haz pe seama altor scriitori și a concepțiilor lor; în ciuda numeroaselor pasaje satirice, care apar ici și colo, acțiune de scriere a cărții în cazul lui Tristram pare să depășească, întocmai ca în cazul marilor acțiuni comice din *Tom Jones* sau *Don Quijote*, orice intenție satirică, pare să se constituie în ultimă instanță într-un obiect ce trebuie gustat în sine: satira subordonîndu-se efectului comic și nu invers.

Complexitatea acestei acțiuni comice se relevă mai bine dacă distingem două aspecte ale caracterului lui Tristram: cel ridicol și cel plăcut. Pe de o parte, de vreme ce Tristram este responsabil de cele mai multe din greutățile sale, acțiunea sa este ca în cazul oricărei acțiuni comice tradiționale văzută de spectatori care sînt mai bine informați decît personajul. Efectul de ironie dramatică este asemănător celui pe care-l sesizăm atunci cînd Tartuffe îi face curte soției lui Orgon, știind, spre deosebire de Tartuffe, că Orgon se află sub masă: motiv pentru care rîdem de el, anticipînd demascarea comică. Pe de altă parte, deoarece Tristram este în cele mai multe privințe admirabil, sîntem de partea lui. El se găsește în fața unor piedici de netrecut pe care le întîlnim cu toții — natura timpului, natura imponderabilă a gîndirii noastre și natura animalică a omului care zădărnicește toate eforturile noastre de a atinge un ideal.

În primul din aceste aspecte, neputința lui Tristram este fără scăpare. Sterne își plasează eroul de patruzeci și unu de ani, plin de ifose la pupitru în biroul său, ca pe o scenă,

imbrăcându-l într-un costum neobișnuit și făcându-l să improaște cu cerneală în timp ce scrie. Viața sa a fost ireparabil compromisă de stingăcia cu care a fost adus pe lume, de zdrobirea nasului la naștere, de încurcătura botezării și de o sumedenie de alte dezastre specifice gospodăriei lui Shandy. Cu un astfel de om, anticiparea unei catastrofe comice este desigur mult diferită de cea din romane comice ca *Tom Jones* sau chiar *Charlotte Summers*. Deși ne așteptăm să vedem nenorocirile din ce în ce mai încurcate ale tinărului Tristram și ale unchiului său Toby, așteptăm cu și mai multă nerăbdare peripețiile narative tot mai încilcite ale lui Tristram devenit adult. Cu alte cuvinte devine tot mai puțin probabil ca povestea să fie dusă la bun sfârșit. Și în același timp este tot mai probabil că povestea pe care dorește s-o spună va fi spusă, de vreme ce din punctul său de vedere se bucură de succes după succes. În final, descoperim un lucru pe care l-am bănuțit de mult: „Dumnezeule! exclamă maică-mea, despre ce e vorba în povestea asta? — Despre un COCOȘ și un TAUR răspunse Jorick — Și una dintre cele mai bune pe care le-am auzit vreodată“. Un „anticlimax“ de un comic jalnic și asta după atâtea promisiuni grozave. Și, totuși, cu cît examinăm mai atent această ultimă parte cu atît ne dăm seama mai bine că a izbutit din plin să spună povestea pe care o avea în minte, așa ridicolă cum pare.

Relatarea istorisirii sale este comică în sine, în primul rînd pentru că nimic din natura subiectului, considerat ca materie a unui roman comic convențional, nu motivează toată această complexitate. Haosul este declanșat în mod deliberat. Atît Sterne cît și cititorul sînt convinși de la început pînă la sfârșit că prezentarea întîmplărilor într-o simplă înlănțuire cronologică n-ar putea lua mai mult de o sută de pagini. Avem de fapt doar două filoane narative: zămislirea lui Tristram, nașterea, botezul, circumciziunea și episodul nădragilor și curtea pe care unchiul Toby i-o face văduvei Wadman. Cele două filoane sînt balansate cu îndeminare pe parcursul celor nouă cărți, și cartea a noua încheie elegant ceea ce Tristram ne-a spus în repetate rînduri, că e „bucățica cea mai aleasă“, povestea pe care „s-a grăbit“ tot timpul s-o spună despre cum și-a dobîndit unchiul Toby modestia făcîndu-i curte Văduvei²⁰. Ironiile care acționează împotriva

lui Tristram se bazează pe contrastul între această simplitate fundamentală și haosul fantastic în care Tristram o preschimbă. Este limpede că, pentru a sluji acest contrast, pe cît de mare va fi simplitatea și pe cît de intrincată complexitatea aparentă, cu atît va părea mai amuzantă narațiunea lui Tristram. Avem de-a face de fapt cu o operă despre care putem spune că nu va avea decît de cîștigat de pe urma unui comentariu masiv.

Dar sînt aspecte ale acestei strădanii de a scrie cartea care-l obligă pe cititor — mai cu seamă pe cititorul modern — să-i țină partea. Cele două fire ale povestirii sînt la urma urmei simple, numai dacă le considerăm ca material pentru un roman tradițional. Dacă un scriitor cinstit încearcă realmente să redea, așa cum face Tristram, realitatea interioară, întreg adevărul despre modul în care viața și opiniile sale sînt legate între ele și față de adevărul însuși, va fi pus în dificultate; de fapt bătălia este pierdută de la bun început. Totuși sîntem convinși că efortul este semnificativ, chiar dacă este lipsit de speranță. În comparație cu toate artificiile folosite în romanele convenționale pentru a eluda problema relației dintre lumea romanului și cea reală, efortul lui Tristram pare plin de noblețe; noi cei care am învățat lecția lui Ford și a altora (vezi cap. II mai sus) despre valoarea supremă a realității am putea supraestima eforturile lui Tristram și astfel pierde o parte din ridiculizarea urmărită de Sterne. Oricum, însă, oricît de umoristic ar fi zugrăvită nu putem să nu simpatizăm cu eforturile sale, de a dezvălui esența ascunsă a fenomenelor, care întotdeauna se sustrage o clipă mai înainte ca artistul s-o poată surprinde. Dacă citim cu înțelegere discuția lui Henry James despre aceste probleme cum putem să-i refuzăm aceeași înțelegere și lui Tristram? „Este un adevăr general că relațiile nu se opresc nicăieri, și problema de excepție cu care este confruntat artistul este să traseze veșnic, după o geometrie proprie, cercul în interiorul căruia ele par să se împlinească în mod fericit”²¹. Nimeni nu știe mai bine ca Tristram ce vrea să spună James, și uneori prezentarea propriei probleme pare o parodie după James. Este interesant, de exemplu, să ne dăm la o parte și să privim pe cei doi maeștri ai intensificării luptîndu-se cu problema redării timpului.

Această veșnică problemă a timpului este așadar pentru romancier o prezență permanentă și formidabilă; insistînd întotdeauna pe efectul scurgerii îndelungate și al trecerii, pe „trecutul sumbru și abisal“ în temeiul adevărului, pe efectul comprimării, al compoziției și formeii în temeiul organizării literare. Este într-adevăr o chestiune care poate să-i îngrozească pe cei mai slabi de înger, ducîndu-i la omisiuni și mutilări, deși panica ar fi într-adevăr mult mai curpinzătoare în cazul în care conștiința generală a dificultăților ar fi mai puternică²².

Acel suflet tare, Tristram, la fel de conștient de dificultăți ca și James pune problema în termeni întrucîtva mai concreți:

Luna asta mi-s cu un an mai bătrîn pe cît fusei acu o duzină de luni la vremea asta; și ajungînd, după cum observarăți, aproape de mijlocul celei de a patra cărți — și nu mai departe de prima zi a vieții mele — e cum nu se poate mai limpede că mai am de scris tocmai acu preț de trei sute șaizeci și patru de zile, față de atunci cînd m-am așternut pe scris; așa că în loc să înaintez în opera mea, asemeni scriitorului obișnuit, cu cît am meșterit pînă acum la ea — dimpotrivă, mă trezesc zvirlit îndărăt cu nu știu cîte cărți — și de-ar fi să fiu cu fiecă zi a vieții tot atît de înghesuit ca în asta — și de ce n-aș fi? — și de-ar fi să-mi ia învoielile și părerile despre ele tot atîtea descrieri — Și adică la ce bun să le scurtez? după această potriveală trăi-voi de 364 ori mai iute pe cît scriu — Urmează de-aici, cu voia înălțimilor voastre, că de ce scriu mai cu spor, de aia va trebui să scriu mai mult — și ca atare, cu cît luminățiile voastre citi-veți mai mult, cu atît avea-veți luminățiile voastre mai mult de citit ... oricît și orișicum aș scrie, și cît aș năvăli în miezul lucrurilor, după povățuiala lui Horațiu — nu mă voi ajunge niciodată din urmă — cît m-aș biciui și m-aș mîna din urmă de tare, în ăl mai rău caz îmi voi birui pana — și o zi mi-ajunge să umplu două cărți — și două cărți mi-ajung pentru un an întreg [Cartea IV, cap. XIII].

Este adevărat că Sterne și cititorul, împărtășesc doar parțial soarta lui Tristram; faptul că și în această privință Tristram s-a hotărât să meargă mai departe decît Sterne sau James ar considera că e rezonabil, face parte din comedie. Dar Sterne trebuie să facă față, ca și cititorul, unei lumi haotice alunecînd prin timpul fugar, o lume care amenință încercarea artistului de a-i fi fidel cu spectrul scufundării în acest haos. Aproape că nu e de mirare că criticii moderni au încercat să explice întreaga carte ca pe o luptă dusă cu timpul sau ca pe un efort de înălțare din realitatea contingentă într-o lume mai adevărată. Cartea reprezintă mai mult decît atît, dar curajoasa figură a micului excentric prefigurează mulți naratori moderni — la Joyce, Proust, Huxley, Gide, Mann și Faulkner, printre alții — care dramatizează mesajul lui James dînd lupta fără speranță a cititorului împotriva timpului.

Este evident că ar fi absurd să vorbim despre eliminarea comentariului din arsenalul naratorului care se află în plină luptă. Lupta transpare în comentariu; relatarea a devenit reprezentare. Fiecare remarcă este o acțiune; fiecare digresiune devine „progresivă” într-un sens mult mai adînc decît cel pe care-l urmărește Tristram atunci cînd se fălește cu propulsarea mai departe a povestirii sale.

COMENTARIUL BUN SAU RĂU DE TIP SHANDIAN

După ce Sterne și-a extins comentariul din punct de vedere cantitativ și calitativ pînă cînd a ajuns să domine întreaga carte creînd un nou tip de unitate, diferite aspecte din *Tristram Shandy* au fost imitate în nenumărate lucrări, la început într-un număr foarte mare, reducîndu-se apoi la un debit anemic dar persistent de opere pentru a culmina cu avalanșa de naratori lucizi în secolul XX²³.

Din nou diferența calitativă între bun și rău, ca și în cazul narațiunii creditabile, nu poate fi ușor ilustrată prin fragmente. O intervenție nechibzuită într-o operă înțeleaptă poate produce o formă specială de delectare; o intervenție nechibzuită într-o operă nechibzuită nu poate decît să ridice la pătrat impresia de plictiseală.

Unele intervenții din romanul *John Buncl* de Thomas Amory (1756), de exemplu, nu ar fi foarte nelalocul lor în *Tristram Shandy*: „Am prea puține motive de a pretinde că există ceva extraordinar în gîndirea mea, deoarece talentul meu este zăbavnic și aidoma celui care domnește în păturile mai joase ale oamenilor de litere; totuși strădania mi-a fost mare: întreaga mea viață a fost dedicată lecturii și meditației și, cu toate acestea am întilnit atîtea femei la vremea mea care, cu foarte puțină erudiție, m-au depășit într-o sumă de privințe“. (p. 274). Este suficient să pui cîte o liniuță ici și colo și să faci întorsătura frazei mai vie, și pasajul ar putea trece drept al lui Tristram. Dar atunci cînd știm din context că pasajul nu are nici o valență ironică, că este menit să aducă o laudă directă a puterii de înțelegere a femeilor, devine amuzant într-un sens pe care Amory nu-l avea în vedere. Pe de altă parte, multe din intervențiile condeierului de pe ulița scribilor în *Povestea unui Poloboc* de Swift sînt stupide la maximum. Deși o lectură atentă relevă pretutindeni geniul lui Swift, nu ar fi greu de găsit destul de multe porțiuni întinse, care citite ca atare ar fi la fel de plate ca și cele ale lui Amory:

Sper, ca atunci cînd Tratatul meu va fi tradus în Limbi Străine,) așa cum fără Mindrie îndrăznesc să afirm Că Truda în adunarea materialului, Fidelitatea expunerii și marea Utilitate a acestuia pentru Public își merită pe bună dreptate o asemenea Răsplată), respectabilii Membri a mai multor Academii de peste hotare, în special cei din *Franta* și din *Italia*, vor accepta favorabil aceste umile Propuneri în vederea Propășirii Științei Universale... Și astfel continui cu multă Mulțumire Sufletească la gîndul Emulației, de care datorită Strădaniilor mele se va bucura întreg Rostogolul Pămîntului.

Aici naratorul se arată a fi plicticos și năsăbuit, dar cartea pe care o „scrie“ este mare în parte datorită contrastului între rolul său și cel al autorului implicat.

Două condiții ale succesului pot fi așadar adecvarea la context și utilitatea în cadrul acelui context.²⁴ Dar deși

necesare, acestea nu-i vor asigura succesul. Am putea numi zeci de nereușite în care comentariul este adecvat și funcțional exact în același sens ca și în *Tristram Shandy*. În toate aceste opere naratorul dramatizat pretinde să ne dea o anumită poveste și în realitate ne oferă alta; foarte multe dintre ele abundă în detalii comice în legătură cu venirea pe lume a eroului și cu modul în care caracterul său determină tipul de carte pe care-l scrie. Toți acești naratori intervin în poveștile lor evidente, „după bunul plac“ pentru a-și expune părerile și a face caz de spiritul și excentricitatea lor. S-ar putea realiza o descriere exactă a obiceiurilor lor mentale care i-ar face să pară identici. Am putea pretinde atunci că am descoperit un adevărat gen literar am putea formula reguli stilistice pentru autorul intrusiv pe care toți comentatorii potențiali vor trebui să le urmeze. Dar cum să explicăm faptul că tocmai acele cuvinte rostite de un narator cu mare efect vor părea superficiale și inadmisibile când sînt rostite de un alt narator care încearcă să obțină exact același tip de efect? Ce reguli am putea formula pentru a determina care dintre următoarele trei pasaje provin dintr-o „carte mare“ — care se află într-adevăr pe lista editurii University of Chicago Press — și care din cărți ce au fost aproape complet și pe bună dreptate uitate? Am modificat numai cîteva nume proprii.

1. Și acum de vreme ce i-am introdus în intimitatea talentului și modului meu de lucru îi rog pe toți criticii existenți sau numai posibili să-și stăpînească toate animozitățile de care se știu capabili în legătură cu *Viața și Opiniile* pe care am de gînd să le scriu. Eu însumi nu știu deocamdată mai mult decît omul de pe Lună, ce-o să iasă din această *Viață* și din aceste *Opinii*; dar dacă presupunem (pentru a evita imputarea de auto-mulțumire), că vor merita ceva mai mult decît o tratare disprețuitoare din partea criticilor, cred că se cuvine să-i avertizez că din momentul în care încep să citească acest paragraf pot să se considere, cu învoirea mea, autorizați și aleși pentru a-și pregăti armele obișnuite și de zile mari spre a le extermina, dacă le stă în putere să o facă; cît despre bunăvoința lor, n-o pun cîtuși de puțin la îndoială ...

2. Uitîndu-mă, din urmă, de la sfîrşitul ultimului capitol şi urmărind cu privirea urzeala celor scrise pînă acum, socot necesar să fie înserate pe această pagină şi pe cele cinci care urmează, o cantitate considerabilă de material eterogen, pentru a menţine acea balanţă între înţelepciune şi nebunie, fără de care o carte nu ar putea rezista mai mult de un an: şi nici nu e de ajuns o sărmană digresiune, abia furişată acolo (pentru care doar aşa, de dragul numelui, un om şi-ar vedea la fel de bine de drum pe şoseaua cea mare); dacă e să fie o digresiune, e nevoie de una năstruşnică, pe un subiect năstruşnic în care nici calul nici călăreţul nu pot fi prinşi decît prin ricoşeu. Singura greutate este mobilizarea forţelor necesare acestei acţiuni; FANTEZIA este capricioasă — VORBA DE DUH nu trebuie să fie căutată — iar GLUMA (tîrfă cumsecade cum este) nu va veni la prima strigare, chiar dacă i s-ar aduce un imperiu la picioare — Cel mai bun lucru pe care poate să-l facă un om este să-şi spună rugăciunile ...

3. Viaţa mea este o continuă digresiune din Leagăn pînă în Mormînt, aşa a fost înainte de-a mă naşte şi aşa va fi şi după ce voi fi oale şi ulcele — poveste la care am năduşit scriind cea mai bună parte a acestor şapte ani; şi izbutind acum cu multă trudă şi strădanie, Răspundere şi Grijă s-o duc la bun sfîrşit, gata pentru Tiparniţă, trimit dintîi acest Prin Volum prin Poştalion, pentru a pălmui şi a împrôşca pe toţi în jur (dacă i-ar aţine calea Criticii) pentru a face Loc şi celorlalţi Frăţiori care vor veni. Numele meu este TRISTRAM SHANDY, alias — Îmi stătea în vîrfurile Limbii şi dacă mi-a ieşit, iacă, am retezat-o ...

Mare Laş cum mă ştiu ar fi încăput nici eu nu ştiu cite bucăţele ale Leului în Lucrarea mea, şi pe cît de mic mi-este trupul, Străbunicul meu ar fi putut să descindă dintr-o Balenă sau dintr-un Elefant. Vă amintiţi Povestea Ciinelui care a omorît Pisica, care a mîncat Şobolanul — căci îmi place să Ilustrez Problemele Filozofice cu Exemple comune spre folosul acelei păтури mai neştiutoare de pe Lume — de ce tocmai aşa aici ... dar sînt îndreptăţit să gîndesc (*ca între*

Prieteni) că dacă era ceva în treaba asta, cele mai multe din Bucățelele Leoaicei s-au risipit *aiurea*, în altă Ramură a Familiei; și că mai degrabă Oaia și Blîndul Miel sau alte ființe nevinovate de soiul acesta s-au Rătăcit în Lucrarea mea.

Chiar și cititorul care cunoaște stilul lui Tristram suficient de bine, pentru a recunoaște că este al doilea dintre cele trei, ar fi pus în încurcătură dacă ar fi să demonstreze nu numai superioritatea acestuia asupra celorlalte două, dar și pretenția de a fi o operă mare în contrast cu meritata uitare în care au căzut celelalte. Cu toate acestea sursa celei dintîi, *Viața și opiniile lui Bertram Montfichet Esq.* (1761) este o imitație nefericită aproape imposibil de citit cinci pagini la rînd. *A treia Călătorie în jurul Lumii sau o bibliotecă de buzunar* (1691) de John Dunton deși mult superioară lui *Montfichet* este insuportabil de plicticoasă dacă o comparăm fie cu *Eseurile lui Montaigne* pe care le imită adesea fie cu opera lui Sterne din care împrumută cu nemiluita.

Este greu de formulat o descriere generală a scopurilor și tehnicilor din *Tristram Shandy* care să nu se potrivească exact pentru celelalte două opere. De ce atunci opera lui Sterne este superioară nu numai în efectul de ansamblu ci chiar și în textura de rînd cu rînd și remarcă cu remarcă, în momentul în care reintroducem comentariile în context? Sterne cunoștea răspunsul, cel puțin parțial. „M-am apucat, după cum bine vezi, a-mi scrie nu numai viața ci și părerile, nădăjduind și chibzuind că înțelegîndu-mi firea și felul de muritor ce sint, putea-vei, prin una, să le guști mai din plin și pe celelalte: și pe măsură ce mă vei întovărăși mai departe, cunoștința noastră prinzînd abia acum cheag va rodi în bună învoire, iar aceasta, de nu va cădea nici unul din noi în vreo greșală, va chezășui o prietenie trainică — O diem praeclarum! și atunci nimic din toate cîte s-au abătut asupra-mi nu vor mai părea nevrednice de luare-aminte, nici istorisirea lor nu va plictisi“ (Carte I cap. VI).

Ceea ce știm despre caracterul său, face într-adevăr ca tot ceea ce are vreo tangență cu el să pară vrednic de a fi discutat. Prietenia noastră este într-un sens mai desăvîrșită decît o prietenie reală, deoarece știm tot ceea ce se poate

ști despre Tristram și vedem lumea cu ochii lui. Interesele noastre coincid, și stilul său este folosit de așa manieră într-un context mai larg încît reușește să-i dea viață; în această privință relația noastră este mai mult o identificare decît o prietenie, în ciuda numeroaselor împrejurări cînd „păstrăm distanța” față de el. Montfichet încearcă fără prea multă tragere de inimă să obțină aceleași efecte, dar cu sărmana Mătușă Dinah, Unchiul Dick, Pastorul Yorrick (sic) și a Doctorului Rantum, el își învăluie comentariul cu umbre care vin din partea unui om vrednic de dispreț. Dacă „nimic din ceea ce are tangență” cu Tristram „nu va fi socotit neînsemnat”, tot ceea ce are vreo legătură cu Montfichet este întinat, fie că e vorba de Unchiul său al cărui sex e echivoc, fie că e vorba de filozofia lui Descartes sau a lui Locke; ne aflăm astfel în situația de a judeca fiecare detaliu independent, fără să primim lumina unei străluciri generale. Don Rainophilus, naratorul lui Dunton, este într-un fel mai reușit, dar caracterul său nu poate să facă față sarcinii pe care a primit-o; spiritul său este palid, înțelepciunea adesea nechibzuită, pretențiile sale de a fi cu un pas înaintea celui mai ager cititor sînt frecvent contrazise de capacitatea noastră de a-i prevedea mișcările cu mult înainte.

Dar Tristram rămîne Tristram.

Tare aș mai fi vrut ca tăică-meu sau maică-mea sau și mai bine ca ambii părinți, căci deopotrivă erau datori în această privință, să fi fost cu luare aminte la cele ce făceau în clipa zămislirii mele; de-ar fi cumpănit numai cîte depindeau de purtarea lor de atuncea; — că nu doar facerea unei Ființe cugetătoare atîrna în balanță, ci pînă și aleasa alcătuire și căldura trupului ei, poate chiar și felul gîndurilor și boiul minții; — și, pe cît de potrivnică le-ar fi fost credința, chiar și petrecerile ce aveau să-i însoțească căminul ar fi putut să-și capete amprenta de pe urma toanelor și înclinărilor ce vor fi precumpănit atuncea: — De-ar fi cîntărit și chibzuit ei numai toate lucrurile astea, și de-ar fi purces în consecință, — sînt cît se poate de convins că aș fi făcut cu totul altă impresie în lume, decît aceea pe care cititorul o va avea probabil în legătură cu mine. — Credeți-mă, oameni buni, nu-i puțin lucru acesta

după cum îmi pare că socotiți; — cu toții auzita-ți, aș zice, de sevele firii ce urcă dinspre tată spre fiu... Ei bine, credeți-mă, pe cuvîntul ...

Și îl credem pe cuvînt, dar numai din cînd în cînd, și ambiguitățile fermecătoare care rezultă de aici ne lărgesc permanent perspectiva asupra posibilităților romanului.

Dar Sterne ne lărgeste și perspectiva asupra problemelor romanului. Nu-l credem pe cuvînt chiar tot timpul; dintre toate problemele pe care cititorului *Tristram Shandy* le împărtășește cu cititorul de romane moderne, problema judecării relativ nedemne de încredere este cea mai importantă.

Ne întunecă drumul, cu toate confuziile sale, făcîndu-l nesigur. Istoria naratorilor necreditabili de la *Gargantua* la *Lolita* este de fapt plină de capcane pentru cititorul neprevăzător, unele dintre ele anodine, dar altele extrem de primejdioase sau chiar fatale.

Să examinăm dificultățile care apar în următorul pasaj simplu, scris de strămoșul lui Tristram „Don Kainophilus, alias Evander, alias Don John Hard-Name“ din *Călătorie în jurul lumii*:

— dar *ah Măicuță, oh Maică scumpă!* de ce m-ai părăsit? De ce-ai plecat atît de repede, de ce te-ai *dus* așa curînd — *Dădacele sînt nepăsătoare*, triste Făpturi nepăsătoare; și vai, tînărul *Evander* ar putea să se vateme în Leagăn dacă tu mori ... Moartea ta mă duce la *Casa plîngerii* — îmi strică *Plăcerile* toate, îmi împrăștie *tot ce-mi mai rămîne* ... mă osindește, mă distruge, face din mine un *Martir*, și-mi face chiar Mintea s-o *ia Razna* din nou cum au luat-o înainte Picioarele: — Dar la ce folosesc toate astea — de-aș putea aduce toate *Bocitoarele din Irlanda* ... să urle și să se tînguie deasupra Mormîntului ei și tot nu ar putea s-o *învie* din morți — căci murise ... — Dacă mă-ntrebați ce-a fost vă voi răspunde că a fost o *Femeie* și totuși cu mult mai presus, un *Înger*.

Este oare acest sentimentalism în mod deliberat comic? Poate. Dar este greu de stabilit. Nu există nici un indiciu direct pentru asta. Contextul este el însuși prea echivoc, deși panegiricul care urmează pe o pagină întreagă pare în

multe privințe sincer. Chiar dacă ne dăm osteneala să ne informăm asupra biografiei lui Dunton ca să descoperim că mama lui Evander, așa cum este descrisă în *Călătorie* și așa cum apare în *Viața și păcatele mele*, și din alte surse corespunde întru totul mamei lui Dunton, cu date și trăsături care se apropie cit mai mult de realitate ca într-o obișnuită autobiografie serioasă, și tot nu am putea fi pe deplin siguri. Dificultățile pe care le întâmpinăm în determinarea detașării autorului în astfel de opere comice sînt, pe scurt, similare dificultăților pe care le avem citind o bună parte din romanele serioase de la James încoace. Odată ce autorul s-a hotărît să dispară fără urmă²⁵, sarcina cititorului care încearcă să determine cam cit de departe s-ar putea afla este într-adevăr dificilă. Deși naratorul se poate împotmoli adesea, cititorul va sesiza acest lucru numai dacă instinctul său pentru ceea ce este sănătos la minte și zdravăn se dovedește mai treaz — adică mai apropiat de cel al autorului dispărut — decît cel al naratorului. Atrăgînd asemenea procedee ambigui în chiar fluxul central al romanului, Sterne a dezvoltat o formă de receptare ce se bazează pe puterea superioară de judecată a cititorului, necesară pînă atunci doar în cazul scrierilor esoterice și a unor forme de satiră ironică²⁶.

Forma extremă pe care o îmbracă această nouă atribuție a cititorului apare oriunde se manifestă tensiunea dintre efectul compasiv generat de intimitatea cu naratorul său, sau reflectorul, și efectul de distanțare generat de acele trăsături pe care le deplîngem. Așa cum am văzut în *Tristram Shandy*, ori de cîte ori naratorul dezvăluie o greșeală, greșeala în sine ne inhibă sau cel puțin ne face să rîdem de el, în timp ce actul mărturisirii cinstite ne atrage.

Acest efect dublu și uneori contradictoriu, constituie una din temele majore ale Părții a treia. Dar înainte de a ne îndrepta atenția spre romancierii moderni impersonali care au avut de luptat cu această problemă, ar trebui să examinăm mai atent una din reușitele timpurii privitor la controlul distanței. Fiind vorba de o operă în care protagonistul ce se dezvăluie urmează să primească în același timp atît iubirea cît și judecata noastră, romanul *Emma* de Jane Austen se impune de la sine.

NOTE

¹ Citat reproduș după versiunea engleză realizată de Samuel Putnam (New York, 1949).

² Vezi, de exemplu (1) Clayton Hamilton *Materials and Methods of Fiction* (London, 1909): „Mulți cititori revin mereu la romanul *Familia Newcome* nu atât pentru plăcerea de-a vedea înalta societate londoneză cit pentru plăcerea de a-l vedea pe Thackeray contemplînd-o“ (p. 132); (2) G. U. Ellis, *Twilight on Parnasus: A Survey of Post-war Fiction and Pre-war Criticism* (London, 1939): „Nu era o simplă figură de stil faptul că *The Times* îl asemuia [pe Dickens] unui prieten apropiat. Îl întîlnim în fiecare carte, mergînd legănat în pas cu noi ... pînă cînd ne molipsim de buna sa dispoziție. ... Cînd după ce ne reculegem, descoperim că lumea sa este în mare măsură imaginară, el rămîne ca o prezență vie alături de noi, ca cineva care ne e foarte drag“ (p. 121); și (3) Harold J. Oliver „E. M. Forster: The Early Novels“, *Critique*, I (Summer, 1957), 15—32: „Metoda narării omnisciente ... ar putea fi într-adevăr cea mai indicată atunci cînd personalitatea autorului joacă un rol important în lucrare. Acesta este cazul lui Forster“ (p. 30).

³ Prefață la *Prințesa Casamassima*, p. 68.

⁴ „În roman ne identificăm cu autorul omniscient“ (Goodman, *Structure of Literature* [Chicago, 1954], p. 153). „Este într-adevăr adevărat că cititorul de romane se identifică cu autorul povestirii mai degrabă decît cu personajele“ (H. W. Leggett: *The Idea in Fiction* [London, 1934], p. 188).

⁵ *Adam Bede*, Cartea a II-a, cap. XVII, „În care povestirea mai zăbovește o clipă“. W. J. Harvey are obiecții la acest tip de intervenție pe care o acuză „de strălucire măsluită“. „Cititorului îi repugnă să se lase condus, în reacțiile sale; și simte că nu personajele, ci el însuși a devenit o marionetă minuită de autor“ („George Eliot and the Omniscient Author Convention“ *Nineteenth-Century Fiction*, XIII [September, 1958], 88). Dar George Eliot urmărește clar respingerea unui cititor feminin atât de cuvios (prima ediție: „una dintre doamnele cititoare“). Harvey oferă o apărare excelentă a acestui obicei al lui George Eliot: „Iluzia realității“, urmărită în acest tip de roman nu reprezintă o lume suficientă, un microcosmos imaginar și autonom în genul lui James, ci o lume aflată la granița lumii «cotidiene», a macrocosmosului real. Autorul face legătura între aceste două lumi ... În acest caz nu pot fi stabilite linii de demarcație exacte între lumea reală și cea imaginară, limitele sînt neclare, și autorul omniscient ne îngăduie să trecem ușor dintr-o lume într-alta“ (p. 90).

⁶ Citat reproduș după volumul *The Short Novels of Dostoievsky* — în versiunea engleză a lui Constance Garnett (New York, 1945) cap. IV, p. 501.

⁷ Poate că cele mai bune argumente în favoarea comentariului lui Fielding sînt cele expuse de Alan D. McKillop, în *Early Masters of English Fiction* (Lawrence, Kan., 1956), în special p. 123.

⁸ *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane (Chicago, 1952) p. 637.

⁹ *Ibid.*, p. 642 în „Tom Jones“, *Kenyon Review*, XX (Spring, 1958), 217—49. William Empson pledează într-un mod însuflețit și convingător în favoarea codului și dimensiunii morale a romanului *Tom Jones*. Totuși argumentația lui Empson este minată într-o oarecare măsură, autorul îndreptîndu-se „pe căi ocolite spre ceea ce Fielding ne spune mult mai direct“ (J. C. Rawson, „Professor Empson's *Tom Jones*“, în *Notes and Queries*, N. S., VI [November, 1959], 400) totuși afirmațiile lui constituie un antidot binevenit simplificărilor exagerate prin care a fost respins Fielding și comentariul său.

¹⁰ Pentru un comentariu complet asupra conceptului de tramă urmărit aici și asupra tramei unice din *Tom Jones*, vezi R. S. Crane, *op. cit.*, în special pp. 616—23.

¹¹ „Autorul“ romanului lui Sarah Fielding *Guvernanta sau Mica Academie a femeilor, pentru divertismentul și instruirea tinerelor doamne în timpul educațiunii lor* (1749) este destul de adecvat: „Țelul Filelor care urmează este să vă convingă că Mindria, Încăpățînarea, Viclenia și Invidia, pe scurt toate soiurile de răutate sînt cea mai mare Prostie care ne poate stăpîni ... Mă bizui pe Bunătatea tuturor tinerelor mele Cititoare să confirme că am dreptate. Dar trebuie să ținem Seama de un lucru, Să nu cădem pradă multor Neplăceri, și chiar Păcate datorită acestei Iubiri și Afecțiuni: Căci ele te vor Predispune în mod firesc ... la tot felul de greșeli, pe care le poți evita dacă vei avea grijă să nu te arăți îngăduitoare față de Tovarășele tale numai pe motiv că sînt agreabile, fără să ții seama dacă sînt destul de vrednice să merite Iubirea pe care le-o arăți“ (pp. IX—X).

Este imposibil să știm cum ar fi reacționat o domnișoară din secolul al optesprezecelea la un comentariu atît de la obiect dar nu este greu de mărturisit că pentru orice cititor din secolul al douăzecilea, fie el adult sau copil, pasajul este insuportabil.

¹² Pentru a ilustra cît de grav poate să-și prejudicieze un autor efectele printr-un autoportret nereușit a se vedea următoarea Prefață la *Povestea lui Cleanthes, un Englez de cea mai bună Calitate, și a lui Celemene, Celebra Prințesă Amazoană* (1757): „Paginile ce urmează sînt Opera unei Persoane care nu scrie din Interes sau Vanitate, ci din pură

Plăcere. Condiția mea este de așa natură, încît în lipsa unei Ocupații serioase, Timpul mi s-ar părea o povară, dacă nu m-aș strădui să găsesc Diferite Distracții, pentru a-mi umple Vremea“. Și în caz că ar mai exista vreun cititor care să nu fie descurajat de această afirmație, nevolnicul autor își aplică lovitura de grație astfel: „În cele din urmă m-am hotărît să-mi încerc Talentele și am făcut acest lucru; și din Amestecul Întîmplărilor din Narațiunea mea se poate vedea lesne că Lecturile mele au fost atît antice cît și moderne și că Opera mea este o Compoziție alcătuită pe Baza ambelor ... Nu scriu pentru a-mi ciștiga Faima; și ca dovadă, nu-mi voi iscăli Numele, sperînd să nu fiu niciodată bănuît de a fi fost UN AUTOR“.

¹³ Cea mai bună sinteză recentă a acestor probleme, și în același timp una dintre cele mai solide evaluări ale desăvîrșirii formale și a influențelor istorice ale lui *Tristram Shandy* se poate întîlni în *Early Masters of English Fiction* de Alan D. McKillop, cap. V.

¹⁴ Nedatăta, anii 1749 sau 1750 sînt în general admiși. I-a fost atribuită, fără prea multă exactitate lui Sarah Fielding. Pentru alte opere scrise în anii 50 care fie că mărturisesc explicit îndatorarea față de „Regele *biografilor*“ fie că vădesc semne clare de a fi fost profund marcate de această manieră narativă, vezi *Bibliografia*, Secțiunea V.

¹⁵ Pentru alte exemple ale efectului oglinzilor paralele vezi citatul din *Falsificatorii de bani* de Gide, dat printre epigrafele acestui capitol și, romanul lui Mark Harris *Southpaw*, în care unul din capitole intitulat „11-A“ relatează lectura capitolului XII făcută de narator prietenilor săi. Ei obiectează la fiecare episod al capitolului XII, iar el suprimă și iar suprimă pînă cînd nu rămîne decît o propoziție. Această propoziție începe cap. XIII. Nu există așadar capitolul XII.

¹⁶ Pentru o discuție mai amplă a acestui tip de romane comice *pre-sterniene* și pentru alte romane din anii 50, a se consulta studiul meu: „The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*“, *PMLA*, LXVII, (March, 1952), 163—85.

¹⁷ Deoarece a avut cea mai importantă influență asupra romanului englez, în special prin John Dunton și Sterne, mă folosesc de traducerea engleză datorată lui Charles Cotton. Paginile citatelor mele se referă la ediția a doua, Londra, 1693.

¹⁸ Vezi *Bibliografia*, Secț. V, C.

¹⁹ Vezi *Bibliografia*, Secț. V, C.

²⁰ Vezi Theodor Baird „The Time-Scheme of *Tristram Shandy* and a Source“, *PMLA* LI (1936), 803—20; ediția James A. Work (New York, 1940), Introducere pp. XLVIII—LI; și lucrarea subsem-

natului „Did Sterne complete *Tristram Shandy*?“, *Modern Philology* (XLVII February, 1951), 172—83. Pentru un exemplu inteligent de scepticism referitor la ipoteza mea după care Sterne a plănuțit „tot timpul“ să-și termine cartea cu această „bucățică aleasă“ vezi McKillop *Early Masters*, pp. 213—14. E adevărat, după cum spune McKillop că există „nenumărate moduri de a nu relata viața și opiniile lui Tristram, pe lingă soluția de a prezenta povestea unchiului Toby. Dar ipoteza mea se bazează pe faptul că nici una din celelalte căi posibile nu este accentuată retoric prin promisiuni repetate începînd din Cartea I, și în special prin astfel de promisiuni care vin la sfîrșitul fiecărei fascicole publicate separat.

²¹ Prefață la Roderick Hudson, *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur (New York, 1947), p. 5.

²² *op. cit.*, p. 14.

²³ Vezi *Bibliografia*, Secț. V, C și D.

²⁴ În general imitațiile reușite s-au bazat pe descoperirea unor noi ipostaze ale acestui tip de autor. Diderot și Bage, de exemplu, au izbutit amîndoi cu opere într-adevăr noi. Diderot în *Jacques le fataliste* (1796; scris în 1773) a creat un narator care ilustra, pe linia principiilor fataliste care-i dominau scrisul, principiile fataliste care determinau cartea și viața însăși. În *Hermesprong* (1796), Bage, într-o manieră similară cu cea a lui Swift, întruchipa mesajul său satiric în imperfecțiunile naratorului. Pe de altă parte, cînd motivația unei astfel de narațiuni se reduce aproape complet la o modă (*The Man of Feeling* [1771]) sau cînd imitația este atît de evidentă încît pare un simplu plagiat (*Yorick's Meditations* [1760]), sau cînd comentariul pare să servească în primul rînd exhibiționismului imatur al autorului (*Moartea după-amiaza* a lui Hemingway) rezultatul este desigur nesatisfăcător.

²⁵ Rebeca West, *Henry James* (London, 1916), p. 88.

²⁶ Vezi William Bragg Ewald, Jr., *The Masks of Jonathan Swift* (Cambridge, Mass, 1954): „Putem ca în *Povestea unui poloboc* să-l condamnăm ironic pe Homer pentru imposibilitatea de a înțelege biserica anglicană — în măsura în care cititorii sînt conștienți că meritele lui Homer nu pot suferi de pe urma unei astfel de critici. Greșelile s-au produs atunci cînd criticii au încercat să-l interpreteze pe Swift din perspectiva propriilor lor standarde și nu din a lui“ (p. 188). Trebuie să remarcăm că hotărîrea în legătură cu acest tip de distanță poate să pară mai puțin importantă în romanul comic decît în satiră sau în roma-

nul serios. Sterne și Dunton pot supraviețui unei cantități însemnate de grosolană neînțelegerea a intențiilor lor, fără ca cititorul să suspecteze că ceva anume este în neregulă. Acest relativism și aparent libertinaj poate desigur să servească drept dispozitiv de siguranță pentru autorul slab. Dacă, de exemplu, gramatica lui Sterne lasă de dorit, n-are de ce să-și facă griji: vom pune cu siguranță pe seama lui Tristram toate greșelile gramaticale.

IX

CONTROLUL DISTANȚEI ÎN *EMMA* DE JANE AUSTEN

„Jane Austen avea intuiție și farmec... Dar pentru a găsi exemple revelatoare de felul în care compoziția, distribuția și organizarea pot intensifica viața unei opere de artă, va trebui să ne îndreptăm în altă direcție”. — HENRY JAMES

„O eroină pe care nimeni în afară de mine n-o va îndrăgi atât de mult”. — JANE AUSTEN, caracterizînd-o pe Emma.

ÎNTELEGERE ȘI JUDECATĂ ÎN *EMMA*

HENRY JAMES a descris-o undeva pe Jane Austen ca pe o romancieră intuitivă ale cărei afecte, unele fără îndoială reușite, pot fi cel mai bine explicate ca „făcînd parte din inconștientul ei“. E ca și cum „ar fi căzut pe gânduri“ deasupra coșului de lucru, adîncindu-se în „drămuirea lînii“ după care prindea „ochiurile duse“ cu cîteva împunsături sigure ale imaginației¹. Această acuzație blîndă a fost repetată în diverse forme, recent printr-o afirmație cum că „Jane Austen crează personaje pe care nu le putem recepta așa cum le-a conceput în mod conștient“².

Deși șansele de a clarifica în ce măsură era Jane Austen pe deplin conștientă de arta sa sînt extrem de reduse, o analiză atentă a tehnicii la care recurge în practic toate romanele sale ne relevă o imagine oarecum diferită de cea a fetei bătrîne preocupată de andrelele ei de tricotat. În *Emma* mai cu seamă, unde pericolul unei nereușite tehnice este într-adevăr mare, ne aflăm fără îndoială în prezența unui neîntrecut maestru în ale retoricii narațiunii.

La începutul cărții tînăra eroină are, cu o singură excepție toate șansele să fie fericită. Este inteligentă, frumoasă, bogată, are umor și poziție socială și este iubită de cei din jur. Într-adevăr, se crede deplin fericită. Singura amenințare ce plutește deasupra fericirii ei, amenințare de care nu este conștientă, este propria ei fire: pe cît de fermecătoare, pe atît e de incapabilă să-și dea seama de mîndria ei exagerată, sau să-și stăpînească dorința de a se impune în viețile altora. Îi lipsește atît generozitatea cît și autocunoașterea.

Ea își descoperă și își repară greșelile numai după ce ajunge în pragul autodistrugerii, periclitîndu-și totodată și prietenii cei mai apropiați. Dar odată cu schimbarea petre-

cută în caracterul ei se realizează și pregătirea în vederea căsătoriei cu bărbatul pe care-l iubește, bărbatul care de-a lungul cărții a întruchipat pentru cititor calitățile care ei îi lipseau.

Este limpede că o astfel de tramă generală i-a dat serioase bătăi de cap lui Jane Austen. Deși greșelile Emmei sînt comice, ele amenință în permanență să facă un rău real. Cu toate acestea ea trebuie să rămînă simpatică pentru ca cititorul să dorească și să se bucure îndeajuns de schimbarea ei.

Evident, problema care se pune în cazul unei astfel de trame este aflarea unei căi prin care noi ca cititori să putem rîde mai departe de greșelile comise de eroină și de pedepsirea ei, fără a ne diminua prin acesta dorința de a o vedea schimbată și astfel capabilă de a dobîndi fericirea. În *Tom Jones* această dublă atitudine se realizează, după cum am văzut, prin existența unor episoade care ne inspiră simpatie, risipindu-ne orice urmă de neliniște, și parțial printr-un comentariu direct și înțelegător. În *Emma*, pe de altă parte, este necesară o metodă diferită, întrucît cele mai multe episoade trebuie să ilustreze greșelile eroinei, sporind astfel atît distanțarea noastră emoțională cît și neliniștea. Dacă nu vom izbuti să observăm greșelile Emmei pe măsură ce transpar în țesătura ironică a cărții de la un rînd la altul nu vom putea gusta pe deplin comedia care ne este rezervată. Pe de altă parte, dacă nu vom izbuti s-o îndrăgim așa cum prevăzuse Jane Austen³, dacă nu vom izbuti s-o îndrăgim tot mai mult pe măsură ce povestirea înaintează, nu vom putea spera într-un deznodămînt — căsătoria fericită și binemeritată cu Knightley fiind o urmare a schimbării sale — și nici nu vom putea s-o considerăm ca îndreptățită în momentul în care se va produce⁴. Orice încercare de a rezolva problema, fie prin suprimarea simpatiei, fie prin tulburarea perspectivei lucide asupra greșelilor sale, ar fi fatală.

DOBÎNDIREA ÎNȚELEGERII PRIN CONTROLUL PERSPECTIVELOR INTERIOARE

Rezolvarea dificultății menținerii simpatiei în ciuda greșelilor grave ale eroinei depindea în primul rînd de folosirea eroinei însăși în rolul unui fel de narator, fie el și la persoana

treia, care să-și relateze propriile experiențe. După cîte știu, Jane Austen nu a formulat nici o teorie pentru a-și masca procedeul, nu a inventat, precum James, nici un termen de felul „inteligenței centrale” sau „reflectorului lucid” pentru a-și descrie modul de a vedea universul cărții prin ochii Emmei. Nu vom putea ști niciodată exact în ce măsură acuzația de „inconștientă” adusă de James este întemeiată. Dar faptul că se simțea tentată sau nu să facă speculații asupra metodei are prea mică importanță; ceea ce contează este că soluția ei a fost într-adevăr strălucită. Înfățișându-ne mare parte din poveste prin propriii ei ochi, autoarea se asigură că vom fi alături de Emma mai curînd decît împotriva ei. Și asta nu numai pentru simplul fapt că Emma ne oferă, în lumina ireproșabilă a conștiinței sale, dovada că are multe calități care, deși nu apar la prima vedere, o răscumpără; o astfel de probă ar putea fi furnizată de comentariul autorului, deși poate fără aceeași forță și putere de convingere. Ci mai mult, perspectiva interioară constantă îl face pe cititor să-și pună nădejtile în norocul personajului pe care îl însoțește, independent de calitățile care nu se dezvăluie.

Văzută din afară, Emma este un personaj antipatic, dacă nu am cunoaște-o destul de bine, așa cum o cunosc domnul Woodhouse și Knightley, pentru a deduce adevărata lui valoare. Deși am putea fi ușor aduși în situația de a ride de ea, n-am putea niciodată face asta cu indulgență. Dacă demascarea finală a greșelilor sale și umilirea sa ar dobîndi un sens artistic pentru cititorul care n-o simpatizează, atunci căsătoria ei cu Knightley ar deveni irelevantă, dacă nu chiar complet lipsită de sens. Dacă nu-i dorim Emmei fericirea și schimbarea care numai ea singură îl poate aduce această fericire, o bună parte din carte ne va părea iremediabil de plicticoasă. Cu toate acestea risul indulgent este obținut cu greu. Este mult mai ușor să creezi separat un nătărău pentru efectele comice și să-ți păstrezi eroina pentru scopuri mai nobile. Risul aderent este dificil în special la acele personaje ale căror greșeli nu izvorăsc din virtuți simpatice. Hrăpărețul dar ingeniosul Volpone poate să ne țină de partea lui atîta timp cît victimele sale sînt și mai hrăpărețe și mai puțin ingenioase decît el; dar în momentul în care Celia și Bonario, victimele inocente apar pe scenă, calitatea umorului se mo-

difică — nu mai participăm fără rezerve la succesele sale. În contrast cu Volpone, marii eroi comici simpatici sînt adeseori astfel, în primul rînd datorită faptului că greșelile lor, ca de pildă sentimentalismul unchiului Toby, izvorăsc dintr-un exces de virtute. Nebunia lui Don Quijote este parțial motivată de un exces de idealism, un exces de dragoste pentru cei nepăstuiți. Cu fiecare gest necugetat găsim un motiv în plus de a-l iubi pe scrîntitul acesta bătrîn și bine intenționat și astfel putem rîde de el cam în același fel în care rîdem de propriile noastre greșeli — într-un spirit benign și îngăduitor. Procedînd așa ne putem expune disprețului; persoanelor cărora le lipsește simțul umorului un astfel de ris le poate părea o fugă ticăloasă de răspundere. Dar iubirea de sine fiind așa cum e, rîdem de noi într-un fel iertător și rîdem în același fel de Don Quijote: sîntem convinși că sufletul său, ca și al nostru se află acolo unde trebuie.

Nici una din confuziile comice ale Emmei nu pot sluji aceluiași efect. Defectele ei nu provin dintr-un exces de virtute. Ea încearcă s-o manevreze pe Harriet nu dintr-un exces de amabilitate ci din dorința de putere și din admirație. Emma flirtează cu Frank Churchill din vanitate și lipsă de răspundere. Este nedreaptă cu Jane Fairfax din cauza calităților *deosebite* pe care le are aceasta. O ponegrește pe domnișoara Bates din cauza propriei sale lipse de „duioșie“ și „solicitudine“.

E destul să ne închipuim cum ar fi povestea Emmei văzută prin ochii lui Jane Fairfax sau ai doamnei Elton sau ai lui Robert Martin pentru a înțelege cît de puțin izvorăște simpatia noastră dintr-o perspectivă firească și cît de inevitabilă este hotărîrea de a folosi mintea Emmei pentru a reflecta întîmplările — oricît de întunecată i-ar fi viziunea. Pentru Jane Fairfax, care întruchipează pe parcursul cărții cele mai multe dintre valorile descoperite de Emma abia în final, ipostaza de început a eroinei este intolerabilă.

Dar Jane Austen nu ne lasă nici o clipă să uităm că Emma nu este ceea ce pare a fi. Pentru fiecare secțiune dedicată erorilor ei — și chiar și acestea sînt în cea mai mare parte văzute prin proprii ei ochi — există o secțiune dedicată muștrărilor de conștiință. Ni se arată cît se poate de clar

bruschețea față de sărmana domnișoară Bates. Dar remușcărilor ei și actul de penitență pe care și-l impune vizitînd-o pe domnișoara Bates în urma muștrării făcută de Knightley sînt percepute chiar și mai clar. Vedem încercările ei repetate de a o înșela pe Harriet dar în același timp vedem pe larg și în culori vii pedeapsa pe care și-o impune (cap. XVI, XVII, XLVIII). O vedem lăudîndu-se că nu-i trebuie căsătoria, fălîndu-se aproape la fel de gălăgios de „resursele” sale ca și doamna Elton (cap. X). Dar o cunoaștem prea bine pentru a-i lua gîndurile exprimate drept autentice. Și o vedem după treizeci și opt de capitole, supusă, gata să recunoască ceea ce noi am știut de la bun început, adevărata nevoie umană de iubire“. Dacă tot ce s-ar putea întîmpla în cercul prietenilor ei s-ar întîmpla aievea, localitatea Hartfield ar rămîne aproape pustie; și ea ar rămîne să-și îmbărbăteze tatăl cu sentimentul unei fericiri compromise. Pruncul care urma să se nască la Randall putea deveni o legătură mai prețioasă decît ea însăși; și atît inima cît și timpul doamnei Weston aveau să se concentreze asupra lui... Toți cei buni se vor dispersa“ (Cap. XLVIII).

Poate că cele mai plăcute efecte pe care ni le furnizează perspectiva interioară prelungită asupra tinerei atît de confuze și de fermecătoare le datorăm tocmai repetatelor ei gînduri îndreptate asupra lui Knightley. Fundamental ea are tot timpul dreptate în ceea ce privește înțelepciunea și virtutea lui superioară și reprezintă astfel pentru noi principala autoritate prin faptul că ia atît de în serios autoritatea lui *Knightley*. Și cu toate acestea se înșală în fiecare gînd care-l privește. Knightley o dojenește și cititorul știe că el are dreptate procedînd astfel. Dar Emma, realizează ea oare faptul?

„Emma nu răspunse, încercînd să pară veselă și îndiferentă, dar se simțea într-adevăr stînjinită, dorînd în sinea ei să-l vadă plecat. Nu-i părea rău de ce făcuse; se credea în continuare mai în măsură decît el să judece problema drepturilor și rafinamentului feminin; dar cu toate acestea din obișnuință avea un fel de respect pentru judecata lui în general, ceea ce făcea să-i displace opoziția lui atît de vehement exprimată

împotriva-i; și îi era foarte neplăcut să-l vadă șezînd furios în fața ei“ (cap. VIII).

Și mai izbitoare apare lipsa cunoașterii de sine în momentul în care doamna Weston opinează că Knightley ar putea s-o ia în căsătorie pe Jane Fairfax.

Obiecțiile împotriva căsătoriei domnului Knightley nu mai conteneau. Nu vedea nimic bun în toată treaba asta. Ar fi o mare dezamăgire pentru domnul John Knightley [fratele lui Knightley] și prin urmare și pentru Isabella. Un rău real pentru copii — o schimbare cît se poate de jignitoare, o pierdere materială pentru ei toți; — o mare perturbare în tihna zilnică a tatălui ei — și, în ceea ce o privea, nu se putea împăca cu gîndul că Jane Fairfax va locui la Donwell Abbey. O doamnă Knightley în fața căreia toți ar fi trebuit să se incline! — Nu, domnul Knightley nu trebuie să se căsătorească niciodată. Micul Henri trebuie să rămînă moștenitor la Donwell (cap. XXVI).

Nu se poate concepe mai multă amăgire de sine, cel puțin în cazul unei persoane atît de inteligente și sensibile.

Și totuși efectul general este cel produs în viață de toleranța față de propriile noastre greșeli. Dacă numai cititorii nematuri se identifică cu personajul, pierzînd sentimentul distanței și odată cu el orice șansă de receptare estetică, reacția noastră emoțională la orice împlinire legată de Emma tinde să devină identică cu a ei. Atunci cînd e neliniștită sau rușinată, încercăm și noi emoții asemănătoare. Conștiința modernă că astfel de „sentimente“ nu sînt identice cu cele pe care le resimțim în împrejurări similare din viața reală ne-a făcut să uităm cu desăvîrșire faptul că forma estetică poate fi construită atît din emoții ordonate cît și din alte elemente. Este absurd să pretindem că întrucît emoțiile și dorințele noastre în receptarea romanului sînt într-adevăr dezinteresate, ele nu există sau nu ar trebuie să existe. În dezvoltarea unei perspective interioare înțelegătoare susținute, Jane Austen a izbutit să minuiască una din cele mai eficace tehnici de a induce o reacție emoțională paralelă între eroina care vădește lipsuri și cititor.

Simpatia pentru Emma poate fi accentuată prin suspendarea de către narator a perspectivelor interioare aparținând altora acordându-le în schimb eroinei. Autorul știa, de exemplu, că ar fi fost fatal să ofere un acces constant la perspectiva interioară a lui Jane Fairfax. Inadvertențele criticii impresioniste nu transpar niciodată mai pregnant ca atunci cînd se emite părerea că autorii ar fi dorit să însuflețească mai tare personajele minore dar nu au știut cum ⁵. Jane Austen știa foarte bine cum să însuflețească un personaj; în *Persuasiune* Anne este un fel de Jane Fairfax devenită eroină. Dar în *Emma*, eroina trebuie să nu aibă rivali. Și nu numai fiindcă și cel mai fugar acces la mintea lui Jane s-ar dovedi fatal planurilor autoarei asupra mistificării în legătură cu Frank Churchill, cu toate că și acest lucru este important. Dificultatea majoră însă se naște din faptul că orice perspectivă susținută asupra ei ne-ar dezvălui-o mai simpatică decît Emma. Jane este superioară Emmei în toate privințele cu excepția șanseii care a făcut din Emma eroina cărții. În probleme de gust și îndemînare, de minte și suflet este superioară Emmei, și ca atare Jane Austen, pîndită mereu de primejdia de a ne pierde simpatia pentru Emma, nu-și poate permite nici un fel de neatenție. Jane ar putea, într-adevăr, să aibă mai puține virtuți și deci să fie prezentată mai cu însuflețire. Dar în acest caz s-ar diminua gravitatea greșelilor de gîndire și simțire din comportarea Emmei față de ireproșabila Jane.

CONTROLUL JUDECĂȚII

Dar eficiența propriuzisă a retoricii care urmărește să producă înțelegere poate să ducă ea însăși la o gravă denaturare a cărții. Reducînd distanța emoțională, tendința firească este, vrînd-nevrînd, de a reduce în același timp distanța morală și intelectuală. Reacționînd la greșelile Emmei dinăuntru, ca și cum ar fi ale noastre, putem nu numai să i le iertăm dar chiar să le trecem cu vederea ⁶.

Desigur, nu există pericolul ca cititorii consecvenți pînă la capăt să treacă cu vederea greșelile grave ale Emmei; de vreme ce ea își vede și își recunoaște greșelile, în cele din urmă

totul devine limpede ca cristalul. Adevăratul pericol inerent experimentului este că cititorii îi vor trece cu vederea greșelile pe măsură ce sînt comise și astfel vor pierde mult din efectul comic ce se susține prin viziunea deformată pe care o vedește Emma de la o pagină la alta a cărții. Dacă cititorii care nu o plac pe Emma nu se pot bucura de preparativele pentru căsătoria cu Knightley, nici cititorii care nu-i recunosc greșelile cu exactitate nu pot gusta detaliile pregătirilor în vederea înjosirii comice ce trebuie să preceadă căsătoria.

Se poate afirma că nu există de fapt nici o problemă, de vreme ce convențiile vremii permiteau folosirea comentariului creditabil oriunde era necesară precizarea greșelilor Emmei. Dar Jane Austen nu procedează în conformitate cu convențiile — cele mai multe dintre ele le parodiase și le depășise de multă vreme — tehnica ei fiind determinată de necesitățile romanului pe care-l scrie. Putem să înțelegem acest lucru contrastînd maniera din *Emma* cu cea din *Persuasiune* următoarea și ultima lucrare pe care a reușit să o termine. În *Emma* sînt multe discontinuități în minuirea punctului de vedere, deoarece mintea confuză a eroinei nu poate asuma întreaga răspundere. În *Persuasiune*, unde punctul de vedere al eroinei este eronat în ceea ce privește ignorarea iubirii Căpitanului Wentworth, există foarte puține întreruperi. Conștiința lui Anne Elliot este suficientă pentru toate necesitățile cărții a cărei eroină este, așa cum nu este cea a Emmei. În momentul în care în introducerea naratorului s-a stabilit suportul intelectual și moral, pătrundem în conștiința lui Anne și rămînem legați de ea mult mai riguros decît în cazul Emmei. Este totuși adevărat că ori de cîte ori trebuie arătat ceva care nu-i stă în putere Annei, ne deplasăm spre alt centru; dar de vreme ce conștiința ei poate să facă mult mai mult pentru noi decît conștiința Emmei, nu este nevoie decît de puține derogări de la ea.

Cea mai însemnată derogare motivabilă retoric din *Persuasiune* apare destul de curînd. Cînd Anne îl întâlnește pentru prima dată pe căpitanul Wentworth, după anii de despărțire care au urmat refuzului ei de a-l lua de bărbat, este convinsă că ea îi este acum indiferentă. Cel mai important eveniment în *Persuasiune* este legat de descoperirea de la sfîrșit, că el o mai iubește încă; încordarea ei este puternică

și inevitabilă de la bun început. Cititorul poate totuși să creadă că pe Wentworth îl mai interesa încă persoana ei. Toate convențiile artei pledează în favoarea unei astfel de ipoteze: accentul cade evident pe Anne și pe nefericirea ei; iubitul s-a întors ; nu avem decît să așteptăm, poate cu o ușoară plictiseală, deznodămîntul inevitabil. Anne află (cap. VII) că el ar fi spus că ea s-a schimbat pînă-într-atît „că era cît pe aci să n-o recunoască!“ „Asemenea cuvinte nu puteau să nu o obsedeze. Și totuși ea începu curînd să se bucure că le auzise. Aveau un efect domolitor, calmau agitația; îi dădeau o siguranță și astfel trebuiau s-o facă mai fericită“. Și brusc pătrundem măcar o dată în mintea lui Wentworth. Frederick Wentworth folosise astfel de cuvinte, sau cuvinte asemănătoare, fără să se gîndească că ar putea ajunge la urechile ei. I se păruse că s-a schimbat îngrozitor, și în prima clipă cînd o zări a spus ce simțea. N-o iertase pe Anne Elliot. Se purtase urît cu el“ și el continuă astfel de-a lungul a cinci paragrafe. Elementul esențial, faptul că Frederick se crede indiferent, a fost făcut cunoscut și acest lucru nu ar fi fost posibil fără o oarecare derogare de la conștiința lui Anne.

La sfîrșitul romanului aflăm că Wentworth a fost el însuși înșelat în această perspectivă interioară instantanee. „Își pusese în minte s-o uite, și credea că reușise. Crezuse că este indiferent, cînd nu era decît supărat“. Am dori să protestăm împotriva primei suprimări ca fiind neloială, dar cu greu putem crede că este ceea ce domnișoara Lascelles numește „o inadvertență“⁷. Este vorba de o manevrare premeditată a perspectivelor interioare pentru a ne distruge sentimentul convențional de siguranță. Sîntem astfel pregătiți să o urmăm pe Anne pe calea lungă și anevoioasă care duce la descoperirea că Frederick o mai iubește totuși.

Singurele alterări mai importante ale perspectivei în romanul *Persuasiune* sînt la început și la sfîrșit. Primul capitol este un exemplu excelent pentru modul în care un romancier iscusit poate să realizeze în cîteva pagini, recurgînd la adresarea directă, ceea ce chiar cei mai buni romancieri nu realizează decît în mai multe capitole prin folosirea exclusiv a acțiunii dramatizate. În final autorul intervine cu o pu-

ternică reafirmare a faptului că așa cum am intuit de la început căsătoria lui Wentworth cu Elliot este un lucru bun.

Cine se putea îndoi de ceea ce avea să urmeze? Când unor oameni tineri le intră în cap să se căsătorească, este aproape sigur că vor izbuti prin perseverență, fie ei cit de săraci, sau cit de imprudenți sau cit de puțin utili în chivernisirea maximă reciprocă. Poate că pentru o încheiere morală e proastă, dar cred că e adevărată; și dacă asemenea partide izbutesc, cum să nu reușească căsătoria Annei Elliot cu căpitanul Wentworth să înlătore orice opoziție, atunci când se sprijină pe avantajul maturității, conștiinței dreptății și al existenței unei averi independente ⁸.

Cu excepția acestor citorva intervenții și a uneia în Cap. XIX, mintea lui Anne din *Persuasiune*, ne este suficientă, în schimb nu ne putem niciodată bizui în întregime pe Emma. Așa stînd lucrurile nu ne mai miră faptul că Jane Austen aduce numeroase corective pentru a ne da posibilitatea să-i localizăm corect greșelile.

Cel mai important corectiv în această privință îl constituie Knightley. Comentariul său asupra greșelilor Emmei reprezintă o expresie firească a iubirii sale; el poate spune simultan atît cititorului cit și Emmei exact în ce mod greșește ea. Astfel nimic din ceea ce afirmă Knightley nu se situează în afara subiectului. Fiecare subliniere a valorii, fiecare reliefare a greșelii devine ea însăși o acțiune în tramă. Când o muștră pe Emma pentru faptul că o manevrează pe Harriet, când o învinuiește de superficialitate și falsă mîndrie, când o condamnă pentru birfă și cochetare cu Frank Churchill, și în sfîrșit când o acuză pentru faptul că este „insolentă” și „rea” în purtarea ei față de domnișoara Bates, avem dramatizarea judecății lui Jane Austen privind-o pe Emma. Dar venind din partea cuiva care îi este cu totul favorabil, este de presupus ca severitatea judecăților lui la adresa ei să fie trecătoare. Înțelegerea lui ne-o întărește pe a noastră chiar și atunci când o critică, iar respectul arătat opiniei lui, prin umilința manifestată de ea în urma criticii, este unul din principalele motive ce ne face să ne așteptăm din partea ei la o îndreptare.

Dacă Henry James ar fi încercat să scrie un roman despre Emma, și ar fi meditat îndelung asupra problemei de a-i prezenta dramatizat povestea, n-ar fi putut să izbutească mai bine. Desigur, ne putem gândi la Emma și fără Knightley ca *raisonneur*, tot așa cum ne putem gândi la *Potirul de aur* să spunem fără soții Assingham ca *ficele* pentru a ne arăta lucrurile care nu sînt văzute de Prinț sau de Prințesă. Dar deși i se acordă lui Knightley mai puțin spațiu de sine stătător decît soților Assingham și deși el nu este văzut aproape niciodată dintr-o perspectivă interioară, el este evident mai util scopurilor urmărite de Jane Austen decît ar putea fi oricare altă *ficellă* limitată din punct de vedere realist. Combinînd rolul de comentator cu cel de erou, Jane Austen a folosit mijloace mai economice decît James, și deși criteriul economic aplicat global este tot atît de periculos ca ori care altul, chiar și James ar fi putut profita din studiul mai atent al acestor economii pe care le poate realiza un personaj ca Knightley. Este ca și cum James ar fi îndrăznit să facă din unul din cele patru personaje principale, să spunem, Prințul, un om bun, înțelept și receptiv, un „reflector“ perfect mai degrabă lucid decît unul confuz.

De vreme ce Knightley este de la început perfect creditabil, nu avem nevoie să căpătăm acces la gîndurile sale ascunse. Cu excepția profunzimii nebănuite a iubirii sale pentru Emma și a geloziei pe care o nutrește pentru Frank Churchill, nu are nici un fel de gînduri ascunse. Celelalte personaje importante au mai mult de ascuns și Jane Austen se furișază în gîndurile lor în deplină libertate, alegînd, în funcție de interesele sale, ce să dezvăluie și ce să tănuiască. Aparenta inconsecvență slujește întotdeauna consecvent necesitățile concrete ale poveștii lui Emma. Uneori se produce o deplasare numai pentru a accentua așteptarea încordată, ca atunci cînd doamna Weston sugerează posibilitatea căsătorie dintre Emma și Frank Churchill, în finalul conversației cu Knightley asupra efectelor dăunătoare pe care le poate avea prietenia Emmei cu Harriet (Cap. V). „Parțial intenția ei era să ascundă cît mai mult din gîndurile ei predilecte, gînduri care-l preocupau și pe domnul Weston în legătură cu acest subiect. Existau la Randall năzuințe privind destinul Emmei, dar nu era de dorit să fie bănuite“.

Obiecția ce se poate aduce unor astfel de incursiuni privilegiate în mintea unui personaj menit să ne slujească interesele noastre imediate este faptul că sugerează uneori un simplu subterfugiu care inevitabil poate periclita iluzia verosimilității. Dacă Jane Austen ne poate spune ceea ce gîndește doamna Weston, de ce să nu ne spună și ce gîndește Frank Churchill sau Jane Fairfax? Este evident că dorește să construiască un mister și pentru asta trebuie să refuze în mod arbitrar și abuziv privilegiul perspectivei interioare unor personaje ale căror gînduri ar putea dezvălui prea multe. Dar asta nu înseamnă oare că misterul este urmărit cu prețul pierderii încrederii în integritatea lui Jane Austen? Dacă tăinuiește pentru mai tîrziu ceea ce ar putea să spună tot atît de bine acum, dacă nu însăși natura materialului îi dictează procedeul, de ce am luat-o în serios?

Dacă realizarea unor aparențe naturale ar fi o cerință obligatorie pentru orice roman, atunci obiecția ar rămîne în picioare. Dar dacă vrem să citim *Emma* în proprii săi termeni, problema reală a schimbărilor de perspectivă nu poate fi rezolvată apelînd la principii generale. Orice autor tăinuiește pentru mai tîrziu ceea ce „ar putea tot atît de bine” spune pe moment. Se pune întotdeauna însă problema efectelor avute în vedere, întrucît alegerea unui efect exclude alte nenumărate efecte. Una din problemele ce se poate pune într-adevăr este aceea a folosirii misterului în *Emma*, dar conflictul nu se iscă între un scop abstract, de care Jane Austen nu s-a sinchisit niciodată, și o mistificare ieftină pe care n-a izbutit s-o ascundă. Conflictul se instituie între două efecte care o interesează în același grad. Pe de o parte dorește pe cît este posibil să mențină o anumită atmosferă misterioasă; pe de altă parte, urmărește să intensifice sentimentul de ironie dramatică al cititorului, de obicei printr-un contrast între cele știute de Emma și cele știute de cititor.

Ca în mai toate romanele, măsurile luate în vederea mistificării vor duce inevitabil la descreșterea ironiei dramatice, și ori de cîte ori ironia dramatică este accentuată dezvăluindu-se astfel cititorului secrete pe care personajele nu le bănuiesc încă, misterul se va destrăma în mod inevitabil. Cu cît dubiul nostru în legătură cu Frank Churchill este mai mare, cu atît slăbește sentimentul contrastului ironic între

impresiile Emmei și adevăr. Cu cît deslușin mai curînd planul secret al lui Frank Churchill, cu atît este mai mare plăcerea noastră de a observa nenumăratele erori comise de Emma în interpretarea purtării sale și cu atît ne captivează mai puțin misterul întîmplărilor. Și cu toții descoperim că la o a doua lectură ne întîlnim cu noi intensități ale ironiei dramatice care rezultă din dispariția completă a misterului; știind în ce abisuri ale erorii e pe cale să cadă Emma, chiar și cei care la prima lectură au descifrat aproape toate detaliile misterului lui Churchill vor descoperi noi efecte ironice.

Este evident însă că aceste ironii ar fi putut fi descoperite încă de la prima lectură, dacă Jane Austen ar fi dorit să renunțe la mister. O singură frază din partea ei — „logodna secretă cu Jane Fairfax“ — sau o scurtă perspectivă interioară a oricăruia dintre cei doi îndrăgostiți ne-ar fi putut alerta la orice aluzie ironică.

Autorul trebuie să se hotărască atunci dacă să prefere ironiei misterul. Pentru mulți dintre noi opțiunea lui Jane Austen reprezintă poate aspectul cel mai slab al acestui roman. A devenit un loc comun al criticii că literatura valoroasă trebuie să creeze o tensiune nu atît cu privire la „ce“-ul acțiunii cît la „cum“-ul, ei. Simpla mistificare a constituit apanajul atîtor scriitori de mîna a doua, încît eforturile ei de a o realiza ne par tot de mîna a doua.

Dar din nou trebuie să ne punem întrebarea dacă demersul critic poate fi condus cu eficiență prin contrastarea unor calități abstracte. Există oare o normă a ironiei dramatice pentru toate operele sau măcar pentru toate operele de un anumit gen? A formulat vreodată cineva „o regulă“ a primei și a celei de a doua „lecturi“ care să ne poată spune exact cîte satisfacții per pagină depind de faptul că știm ceea ce se întîmplă pînă la urmă? Pretindem pe bună dreptate ca operele pe care le considerăm mari să reziste la lecturi repetate, dar nu este obligatoriu ca ele să ofere satisfacții identice la fiecare lectură. Lucrările moderne ale căror autori se laudă că nu trebuie citați ci numai recitați pot fi foarte bune, dar nu neapărat fiindcă satisfacțiile ascunse pe care le procură se cer smulse numai prin lecturi repetate.

În orice caz, chiar dacă am accepta critica adusă lui Jane Austen pentru încercările ei de mistificare, utilitatea mai mare a perspectivelor interioare este evidentă: luminile piezișe ale altor minți ne împiedică să fim orbiți de strălucirea Emmei.

NARATORUL CREDITABIL ÎN RAPORT CU NORMELE ROMANULUI „EMMA“

Dacă nu s-ar urmări decît clarificarea intelectuală a cazului Emmei am fi obligați să spunem că manevrarea perspectivelor interioare și amplul comentariu al lui Knightley, care este un comentator creditabil, sînt poate de prisos. Dar pentru atingerea intensității maxime sub raportul comediei și idilei, chiar și acestea nu sînt suficiente. „Autoarea însăși“ — nu neapărat adevărata Jane Austen ci o autoare implicată, reprezentată în această carte de o naratoare creditabilă — intensifică efectele prin călăuzirea evoluției noastre emoționale, morale și intelectuale. Ea îndeplinește evident, cele mai multe din funcțiile descrise în capitolul VII. Dar rolul ei cel mai important este să accentueze ambele aspecte ale viziunii duble care acționează de-a lungul cărții: perspectiva interioară asupra valorii Emmei și perspectiva obiectivă asupra marilor ei defecte.

Naratorul începe romanul cu o izbutită prezentare simultană a Emmei și a valorilor în funcție de care trebuie să fie judecată: „Emma Woodhouse, frumoasă, inteligentă și bogată, cu o casă confortabilă și un temperament vesel, părea să îmbine unele dintre cele mai de preț binecuvîntări ale vieții; și a trăit aproape douăzeci și unu de ani pe lume fără ca să fie nemulțumită sau supărată de prea multe lucruri“. Acest „părea“ este apoi accentuat imediat de rezerve formulate mult mai direct. „Adevăratele neajunsuri ale situației Emmei erau libertatea de a face prea multe după capul ei și tendința de a avea o părere prea bună despre ea însăși; acestea erau dezavantajele care amenințau să-i umbrească plăcerile. Pericolul era deocamdată atît de ascuns, încît pentru ea toate acestea nu însemnau nicidecum adevărate nenorociri“. Emma n-ar fi putut spune nici unul din aceste lucruri, și dacă vreunul din ele ar fi fost prezentat prin prisma con-

științei sale, n-ar fi putut să fie acceptat ca atare, fără obiecții. Asemenea unei bune părți a primelor trei capitole fragmentul antecitat reprezintă un rezumat ne-dramatic, conducind chipurile prin acțiunea de prezentare a personajelor spre gafa inițială a Emmei în legătură cu Harriet și domnul Elton. Pe parcursul acestor capitole aflăm multe din lucrurile la care ne așteptăm din partea naratoarei, dar ea cedează Emmei din ce în ce mai mult sarcina rezumării pe măsură ce devine mai sigură de posibilitatea noastră de a vedea exact pînă la ce punct ne putem bizui pe eroină. Ori de cîte ori lăsăm de o parte „adevăratele neajunsuri“ de care am fost avertizați în legătură cu Emma, perspectiva naratoarei și cea a protagonistei coincid: nu putem spune, de pildă, care dintre ele oferă judecata asupra domnului Woodhouse potrivit căreia „talentele sale nu l-ar fi putut recomanda în nici un fel“, sau aprecierea că domnul Knightley este „un om cu judecată“, „întotdeauna binevenit“ la Hartfield, sau chiar că „domnul Knightley era de fapt printre puținii oameni care puteau vedea greșelile Emmei Woodhouse, și singurul care i-a vorbit vreodată despre ele“.

Dar alături autoarea și Emma se distanțează una de alta prima încurajînd detașarea cititorului de eroină. Fără îndoială că fără comentariul preliminar cei mai mulți cititori nu ar fi putut percepe intelectual ironia izbutită din prima descriere a lui Harriet realizată prin ochii Emmei (Cap. III). Dar chiar și pentru cei mai receptivi cititori, efectul este mărit, prin sentimentul complicității cu autoarea care observă modul în care judecata Emmei o ia razna. Poate și mai important este faptul că noi, cititorii obișnuiți și îndeobște mai puțin receptivi, sîntem situați acum la un nivel potrivit pentru a percepe ironiile. Desigur, cei mai mulți cititori n-ar putea băga în seamă toate săgețile îndreptate împotriva Emmei dacă romanul ar debuta, așa cum procedează orice romancier modern serios, cu următoarea descriere:

[Emma] nu a fost frapată de nimic ieșit din comun în conversația domnișoarei Smith, dar în general această se făcea foarte plăcută — nici prea timidă, dispusa să stea de vorbă — și nici prea înfiptă, manifestînd

o deferență pe cât de potrivită pe atât de cuviincioasă, părinte atât de recunoscătoare pentru invitația la Hartfield și atât de ingenuu impresionată de faptul că fiecare lucru părea superior celui cu care fusese obișnuită, încât trebuie să fie o persoană cu bun simț care să merite încurajare. Încurajarea trebuie dată. Ochii aceia albaștri și blinzi ... nu trebuie irosiți pe societatea inferioară de la Highbury ...

Și astfel Emma continuă trădindu-se cu fiecare cuvânt, afișându-și sentimentul propriei sale utilități și valori. Foștii prieteni ai lui Harriet, „deși un soi de oameni cumsecade, îi făceau probabil rău“ ... Fără să-i cunoască, Emma știe că sînt probabil „grosolani și neciopliți, și foarte nepotriviti pentru a intra în intimitatea unei fete căreia nu-i lipsea decît puțin mai multă știință și eleganță pentru a fi perfectă“. Și încheie cu o fascinantă izbucnire de egoism: „Va avea grijă de ea; o va desăvîrși; o va rupe de cunoștințele ei proaste și o va introduce în lumea bună, îi va modela părerile și purtarea. Ar fi desigur o inițiativă interesantă și foarte generoasă, care s-ar potrivi de minune în situația ei, cu confortul și puterea de care dispune“. Chiar și cel mai abil cititor nu și-ar putea croi un drum sigur prin acest hățiș de ironii fără ajutorul direct al naratoarei. Gîndurile Emmei nu sînt atât de nefirești încît să nu fi putut aparține unei romanciere a acelor vremi. Nu vor putea servi eficient ca indicii asupra caracterului ei, pînă nu vor fi fost repudiate ca indicii ale vederilor lui Jane Austen. Catalogarea inconștientă făcută de Emma a întrebuintărilor egoiste pe care i le va da lui Harriet, sub aparența enumerării serviciilor pe care ea i le va face, este astfel reliefată prin plasarea într-un context de valori pe care Emma nu le va descoperi decît în finalul cărții.

Adevărata importanță a impunerii de către autoare a unui sistem constituit de valori reiese din examinarea acestui final. Succesiunea întîmplărilor este simplă: Emma devine conștientă de greșelile ei printr-o înlanțuire rapidă și umilitoare de muștrări din partea lui Knightley, și de lovituri primite de la realitate. Aceste lovituri date amorului propriu produc în cele din urmă o schimbare autentică (de exemplu,

ajunge să ceară scuze domnișoarei Bates, un lucru de care n-ar fi fost capabilă pînă atunci). Schimbarea produsă în caracterul ei înlătură unicul obstacol din calea cererii în căsătorie de către Knightley, după care urmează cununia. „Dorințele, speranțele, încrederea, pronosticurile micului grup de prieteni adevărați care au asistat la ceremonie, și-au aflat răspunsul în desăvîrșita fericire a acestei uniri“.

Privindu-i pe Emma și pe Knightley ca pe niște ființe aievia s-ar putea ca finalul să ni se pară fals. G.B. Stern se plinge în volumul său *Speaking of Jane Austen*, în următorii termeni: „Ah, domnișoară Austen, aceasta *nu* a fost o soluție bună; dimpotrivă a fost o soluție slabă, un final nefericit, dacă ne aruncăm privirile dincolo de ultimile pagini ale cărții“. Edmund Wilson este de părere că Emma va găsi o nouă protejată ca Harriet, de vreme ce nu a fost lecuită de tendința ei de a afla „fericirea în compania femeilor“. Marvin Mudrick respinge și mai categoric retorica explicită a lui Jane Austen; el crede că Emma este în continuare „o exploatare înveterată“ și pentru el „finalul este ironic“⁹.

Dar tocmai datorită faptului că acest final nu reprezintă viața însăși și nu este o simplă mostră de ironie literară poate să servească atît de bine la accentuarea sentimentului unei complete și desăvîrșite concluzii la tot ce a fost pînă atunci. Dacă considerăm valorile care s-au realizat în această căsătorie și le comparăm cu cele realizate în tramele convenționale privind căsătoria, vedem că Jane Austen crede în ceea ce spune: aceasta va fi o căsătorie fericită deoarece nu mai există nimic care ar putea-o împiedica să fie perfectă. Împlinește toate valorile cuprinse în lumea cărții — cu singura excepție că s-ar putea ca Emma să nu învețe niciodată să se concentreze suficient asupra studiului pianului și a lecturii! Este un mariaj al inteligenței: al „rațiunii“, „al bunului simț“, „al judecății“. Este un mariaj al virtuții: al „bunăvoinței“, al generozității și lipsei de egoism. Este un mariaj al sentimentului: al „gustului“, „al duioșiei“, „iubirii“ și „frumuseții“¹⁰.

Într-un sens general această tramă ne procură o trăire care la prima vedere se aseamănă cu cea oferită de tragicomedie ca și de multe din producțiile artei ieftine de duzină: sîntem mai întii incitați să dorim binele personajelor pozitive,

bune, ca în cele din urmă dorințele noastre să fie împlinite. Dacă am recurge la criteriile generale derivate din plictiseala întru totul justificată pe care o resimțim în raport cu acest gen de opere ar trebui s-o respingem pe cea de față. Dar diferența critică rezidă tocmai în calitatea valorilor puse în discuție și tocmai în calitatea personajelor care le încalcă sau le realizează. N-ar trebui să lăsăm toate intrigile ieftine de pe lume ce se finalizează printr-o căsătorie să ne împiedice să gustăm căsătoria Emmei cu Knightley, căci nu este pur și simplu vorba de o simplă căsătorie: este *justificarea acestei* căsătorii, care vine ca o concluzie la toate greșelile comise comise pînă atunci. Pentru Emma binele include atît schimbarea ei necesară cît și căsătoria cu care se încheie. Căsătoria cu un bărbat inteligent, plăcut, bun și atrăgător este lucrul cel mai bun care i se putea întîmpla acestei eroine, și sînt convins că cititorii care nu împărtășesc acest sentiment sînt departe de a realiza ce anume urmărește Jane Austen — orice s-ar spune despre părerile „fetei bătrîne acrite“ privitor la căsătorie.

Sensibilitatea noastră modernă poate fi deranjată într-adevăr de o astfel de formulare. Nu ne place de obicei să întîlnim finaluri perfecte în romane — nici chiar în sensul de „perfectiune“ și împlinire, — sens avut evident în vedere de Jane Austen. Refuzăm să le acceptăm atunci cînd le întîlnim: de exemplu numeroasele încercări de a nega succesul lui Dostoievski cu Alioșa și Părintele Zosima în *Frații Karamazov*. Multora dintre noi li se pare stîngenitor să vorbească despre emoții bazate pe judecăți morale, mai ales cînd emoțiile au un caracter pozitiv. Emma însăși este cvasi-„modernă“ în această privință, pe parcursul unei bune părți din carte. Auto-iluzionarea sa în privința căsătoriei este tot atît de mare ca și în privința altor chestiuni importante. Emma face caz de indiferența sa față de căsătorie în prezența lui Harriet, dezvăluindu-și în același timp fără să vrea perspectiva sa falsă asupra surselor fericirii omenești.

Dacă mă cunosc într-adevăr, Harriet, atunci mintea mea este o minte activă și neliniștită cu multe resurse independente, și nu văd de ce aș fi mai puțin preocupată la patruzeci sau cincizeci de ani decît la douăzeci

și unu. Obișnuitele preocupări femeiești care antrenează ochiul, mîna sau mintea îmi vor fi la fel de accesibile atunci, ca și acum; sau cu prea mici diferențe. Dacă voi desena mai puțin, voi citi mai mult, dacă voi renunța la muzică, mă voi apuca de țesut covoare.

Să se apuce Emma de țesut covoare! Într-adevăr nu se cunoaște pe sine.

Și cît despre punctele de interes, obiectele afecțiunii, care constituie într-adevăr un real prilej de inferioritate, lipsa cărora este într-adevăr răul cel mai mare care trebuie evitat atunci cînd se *renunță* la căsătorie [și ce formidabilă concesie este aceasta] — mă voi simți foarte bine, cu copiii unei surori pe care îi iubesc atît de mult și de care o să am grijă. Vor fi destui probabil, ca să suplinească toate tipurile de senzații de care poate avea nevoie o viață în declin. Vor fi destui pentru fiecare speranță și fiecare temere; și deși atașamentul meu nu-l va putea egala pe cel al unui părinte. se potrivește mai bine ideilor mele de confort decît un sentiment mai cald și o dragoste mai oarbă. Nepoții și nepoatele mele! — voi avea adesea o nepoată în preajmă. (Cap. X)

Fără să luăm lucrurile prea în serios — este teribil de comic — putem recunoaște că umorul derivă aici din surse foarte adînci. Poate fi gustat deplin, doar de cititorul care a ajuns la o viziune asupra fericirii umane mult mai profunde decît „confortul“, „lipsa“ și „nevoile“ Emmei. Este o viziune care include nu numai căsătoria, ci un fel de legătură de iubire care nu se bazează, cum se întîmplă cu Emma aici, pe faptul că persoana „iubită“ se va dovedi utilă nevoilor primordiale ale cuiva.

Efectul comic al acestei repudieri a căsătoriei este sporit considerabil prin faptul că Emma se gîndește întotdeauna la căsătorie ca bunul cel mai de preț pentru *alții* încurajînd-o de fapt fără să vrea pe prietena sa Harriet să se îndrăgostească de omul pe care ea însăși îl iubește fără s-o știe. Dezno-dămîntul delectabil este tocmai ceea ce dorim nu numai pentru că

este un bun suprem pentru Emma, ci și pentru că este rezultatul de un comic suprem al neînțelegerii profunde de care dă dovadă Emma în legătură cu sine și cu condiția umană. În limbajul schematic din capitolul V, deznodământul satisface atât dorința noastră legitimă pentru binele Emmei cât și apetitul pentru calitățile proprii materialelor artistice. Reprezintă astfel o soluție mai fericită decât cea pe care ar putea-o oferi oricare din aceste elemente considerate separat. Celălalt deznodământ major al operei — căsătoria lui Harriet cu fermierul ei — confirmă această interpretare. Păcatul Emmei față de Harriet a fost mult mai rău decât un simplu amestec al unei minți active. A-i distruge lui Harriet șansele de a fi fericită — șanse care depindeau în întregime de căsătorie — se apropie de răutate atât cât poate îndrăzni un autor să-și împingă eroina pe care a merit-o iubirii celorlalți. Putem să rîdem împreună cu Emma de această greșeală (Cap. LIV) numai fiindcă Harriet redobîndește șansa de a fi fericită.

Alte valori, ca banul, singele și „poziția“ sînt destul de reale în *Emma* dar numai în măsura în care contribuie sau sînt dominate de bunul gust, judecata dreaptă și moralitate. Banii singuri pot face o doamnă Churchill, dar „ar fi o prostie“ ca un bărbat sau o femeie „să se căsătorească atunci cînd nu-i are“. Poziția neretușată de bunul simț, poate face un personaj tot atât de insignifiant ca domnul Woodhouse; neretușată de bunul simț sau de virtute poate să ducă la personaje, ca domnul sau domnișoara Elliot din *Persuasiune* mult mai demne de disprețuit. Dar este foarte plăcut să ai poziție și acest lucru nu face nici un rău cu condiția să nu fie luat prea în serios cum îl lua Emma la început. Farmecul și eleganța fără o forță morală suficientă poate duce la un personaj ca Frank Churchill; nemodelat de moralitate poate să ducă la josnicia lui Henry Crawford din romanul *Mansfield Park* sau Wickham din *Mîndrie și prejudecată*. Considerate izolat chiar și virtuțile supreme devin improprii: bunăvoința singură poate să genereze un personaj comic ca domnișoara Bates sau domnul Weston, judecata fără suficientă bună voință, la un personaj comic ca domnul John Knightley, și așa mai departe.

Sînt gata să-mi asum riscul de a-mi aminti locuri comune într-o astfel de înşiruire deoarece numai așa poate fi relevată adevărata forță a viziunii cuprinzătoare a lui Jane Austen. Aici acționează o ordonare mult mai riguroasă a valorilor decît în oricare din filozofiile practice convenționale. Este evident, că puțin cititori în vremea ei, și cu atît mai puțin în vremea noastră, s-au apropiat vreodată de acest roman consimțind global și în fiecare detaliu să subscrie normelor autoarei. Dar au fost călăuziți s-o urmeze în timpul lecturii, după cum sîntem și noi.

JUDECĂȚI EXPLICITE DESPRE EMMA WOODHOUSE

Am spus în trecere destul de multe lucruri despre cealaltă față a medaliei — judecata acțiunilor particulare așa cum se raportează față de normele generale. Dar trebuie spus ceva în legătură cu detaliile „plasării“ Emmei în ierarhia valorilor romanului prin intermediul comentariului direct. Trebuie să fiu convins, de pildă, nu numai că atenția față de sentimentele altora reprezintă o trăsătură la fel de importantă, dar și că purtarea Emmei violează adevăratele norme ale solitudinii, dacă vreau să savurez din plin episodul în care Emma o insultă pe domnișoara Bates, întîmplare urmată de mustrarea lui Knightley. Dacă voi refuza s-o condamna pe Emma, s-ar putea să descopăr un fel de bucurie intelectuală în acest episod și s-ar putea să cred că probabil oricare critic ia prea în serios lucrurile atunci cînd consideră „credința“ în duioșie, drept operantă în aceste context. Dar nu voi putea niciodată să gust episodul în toată intensitatea sa sau să-i percep coerența formală. În mod similar va trebui să cad de acord nu numai că a fi nesuferit de plicticos este o greșeală minoră în comparație cu virtutea majoră a „bunăvoinței“ dar și că ilustrarea de către domnișoara Bates a acestei greșeli și a acestei virtuți o fac să merite respectul pe care Emma i-l refuză. Dacă nu procedez așa — gata oricînd să rîd de domnișoara Bates — voi putea cu greu înțelege, și cu atît mai puțin gusta, tratamentul la care o supune Emma.

Dar aceste judecăți negative trebuie să fie contracarate de o încuviințare mai largă, și după cum ne-am aștepta,

romanul este plin de scuze directe pentru Emma, Greșeala ei majoră, lipsa de bunăvoință și de duioșie, trebuie văzută nu numai ca o relație față de codul de valori oferit de carte în întregime — un cod care o judecă ca fiind grav deficitară, — trebuie judecată și în relație cu faptele dure ale lumii din jurul ei, o lume făcută din ființe al căror grad de egoism și meschinărie merge de la Knightley, care se abate de la perfecțiune atunci când încearcă să-l judece pe Frank Churchill, rivalul său, pînă la doamna Elton, care are cele mai multe din greșelile Emmei și nici una din virtuțile ei. Într-un astfel de context Emma poate fi iertată cu ușurință: atunci cînd o insultă pe domnișoara Bates, de pildă, ne amintim că domnișoara Bates trăiește într-o lume unde mulți alții sînt cruzi și insensibili. „Domnișoara Bates, care nu e nici tinărară, nici frumoasă, nici bogată, nici măritată, se afla în cea mai proastă situație din lume, lipsită de favoarea publicului, și neavînd superioritatea intelectuală pentru a-și ispăși condiția, sau pentru a-i speria pe cei care ar putea s-o urască, făcîndu-i s-o respecte.“ Deși ar fi o greșeală să vedem numai această „ură măsurată“ în lumea lui Jane Austen, trecînd cu vederea duioșia și generozitatea, viciul urii se află acolo, și există suficient viciu spre a o face pe Emma să strălucească chiar prin comparație.

Adesea Jane Austen explicitează această scuză prin comparație. Cînd Emma îl minte pe Knightley în legătură cu Harriet, foarte aproape de sfîrșitul cărții, este scuzată printr-o generalizare asupra naturii umane. „Rar, foarte rar, o confesiune omenească cuprinde întregul adevăr; rar se întîmplă ca ceva să nu fie puțin deghizat sau deformat; dar în cazul de față unde doar purtarea este greșită, nu și sentimentele, acest lucru nu este atît de important. Domnul Knightley nu i-ar putea imputa Emmei un suflet mai blind decît al ei sau mai dispus să-l accepte pe al său“.

AUTORUL IMPLICAT CA PRIETEN ȘI CĂLĂUZĂ

După ce am spus toate aceste lucruri despre utilizarea măiastră a naratorului în *Emma* rămîn unele „intruziuni“ nemotivate de cerințele stricte ale povestirii. „Ce a spus ea?“ întrebă naratoarea, în momentul crucial al scenei capitale

de iubire. „Exact ce trebuia, desigur. O adevărată doamnă procedează întotdeauna așa. A spus exact cit trebuie pentru a arăta că nu este cazul să dispare — și pentru a-l invita să spună el mai mult“. Pentru unii cititori faptul părea să demonstreze neputința autoarei de a scrie o scenă de iubire, de vreme ce sacrifică efectul de „iluzie a realității“¹¹. Dar cine a citit până aici *Emma* cu iluzia că citește un tablou realist ce se spulberă brusc prin purtarea nefirească a naratoarei? Dacă într-adevăr agerimea de spirit superabundentă a naratoarei este distructivă tocmai pentru tipul de iluzie propriu acestei opere, romanul a fost ratat cu mult înainte.

Dar ar trebui acum să ne putem afla în situația de a înțelege exact de ce spiritul naratoarei nu este cituși de puțin deplasat în raport cu punctul culminant emoțional al romanului. Am văzut cum perspectivele interioare ale personajelor și comentariul autorului au fost folosite de la început pentru a comunica direct aceste valori, pentru a le menține și a ne orienta reacțiile față de Emma. Dar avem aici de a face și cu un caz izbutit de autor dramatizat ca prieten și călăuză. „Jane Austen“ ca și „Henry Fielding“ este un model de spirit, înțelepciune și virtute. Ea nu vorbește despre calitățile sale; spre deosebire de Fielding nu atrage atenția direct în *Emma* asupra virtuților sale artistice. Dar cu toate acestea rareori ni se permite să uităm de ea. Când citim romanul o acceptăm ca reprezentind tot ce admirăm mai mult. Este la fel de generoasă și de înțeleaptă ca și Knightley; de fapt este cu un grad mai pătrunzătoare în judecata ei. Este la fel de subtilă și spirituală cum i-ar place Emmei să se considere. Fără să fie sentimentală este în favoarea duiosiei. Este capabilă să atribuie bogăției și rangului o valoare adecvată dar nu excesivă. Recunoaște un prost cînd îl întâlnește, dar spre deosebire de Emma știe că este atît imoral cît și lipsit de sens să fii brutal cu proștii. Este, în concluzie o ființă omenească perfectă, în limitele conceptului de perfecțiune stabilit de cartea pe care o scrie; recunoaște chiar că perfecțiunea umană de tipul celei pe care o ilustrează nu este ușor de atins în viața de toate zilele. Procesul dominării sale evoluează de fapt în cerc; caracterul ei stabilește pentru noi valorile în funcție de care caracterul este apoi considerat a fi perfect.

Dar această circularitate nu afectează succesul întreprinderii sale; dimpotrivă, îl asigură.

„Omnisciența“ sa este astfel un lucru mult mai remarcabil decât se înțelege de obicei prin acest termen. Toți romancierii buni știu totul despre personajele lor — tot ceea ce trebuie să știe. Și problema felului în care naratorii lor vor descoperi tot ceea ce au nevoie să știe, problema „autorității“ este relativ simplă. Opțiunea adevărată este mult mai profundă decât ar reieși de aici. Este o opțiune a unghiului moral și nu numai a celui tehnic — din care trebuie spusă povestirea.

Spre deosebire de inteligențele centrale ale lui James și ale urmașilor săi, în finalul cărții „Jane Austen“ nu a învățat nimic pe care să nu-l fi știut de la început. Am avut privilegiul de a urmări, împreună cu ea, personajul său favorit urcând de la un nivel destul de coborât pentru a ajunge în compania prețuită a lui Knightley, a lui „Jane Austen“ și a acelor dintre noi, cititorii, care sîntem suficient de înțelepți, de buni și de receptivi pentru a aparține acestei sfere. După cum spune Katherine Mansfield „adevărul este că orice admirator autentic al romanului se încintă la gîndul fericit că el singur — citind printre rînduri — a devenit prietenul tainic al autoarei“¹². Cei care o iubesc „pe blinda Jane“ ca pe un prieten tainic ar putea să subestimeze ironia și spiritul, cei care o văd ca pe una din cele mai mari eroine ale lui Shaw, fulgerînd cu armele ironiei, ar putea să-i subestimeze accentul pus pe duiosie și bunăvoință. Dar puțini sînt aceia care îi pot rezista.

Iluzia dramatică a prezenței sale ca personaj este astfel tot atît de importantă ca orice alt element din povestire. Cînd intervine, iluzia nu e spulberată. Singura iluzie pe care punem preț, iluzia de a călători intim cu un grup mic și dirz de cititori ale căror minți sînt solid articulate și ale căror inimi sînt bine acordate, este de fapt sporită în momentul în care ni se refuză scene de iubire romantică. Ca și autoarea însăși, nu ne sinchisim de scena de dragoste. Putem întîlni scene de dragoste în aproape toate operele oricărui romancier, dar numai aici ne putem întîlni cu o minte și cu un suflet care să ne ofere claritate fără simplificări exagerate, înțelegere și romanțiozitate fără sentimentalisme, și ironie mușcătoare fără cinism.

NOTE

¹ „The Lesson of Balzac“, *The Question of Our Speech* (Cambridge, 1905), p. 63. Un citat mai complet poate fi găsit în volumul absolut indispensabil al lui R. W. Chapman: *Jane Austen: Critical Bibliography* (Oxford, 1955). Cîteva lucrări importante în legătură cu scriitoarea publicate prea tîrziu pentru a fi incluse de Chapman sînt: (1) Ian Watt, *The Rise of the Novel* (Berkeley, Calif., 1957); (2) Stuart M. Tave, recenzie la lucrarea lui Marvin Mudrick: *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery* (Princeton, N.J., 1952) în *Philological Quarterly* XXXII (July, 1953) 256—57; (3) Andrew H. Wright; *Jane Austen's Novels: A Study in Structure* (London, 1953), p. 36—82; (4) Christopher Gillie „Sense and Sensibility: An Assessment“, *Essays in Criticism*, IX (January, 1959) 1—9, în special 5—6; (5) Edgar F. Shannon Jr. „Emma: Character and Construction“ *PMLA*, LXXI (September, 1956), 637—50.

² Vezi, de exemplu Mudrick *op. cit.*, pp. 91, 165; Frank O'Connor. *The Mirror in the Roadway* (London, 1957), p. 30.

³ „O eroină pe care nimeni în afară de mine n-o va îndrăgi atît de mult“ (James Edward Austen-Leigh, *Memoir of His Aunt* (London, 1870, Oxford, 1926), p. 157).

⁴ Cea mai bună discuție a acestei probleme poate fi găsită în „Jane Austen“ de Reginald Farrer, *Quarterly Review*, CCXXVIII (July, 1917) 1—30; retipărită de William Heath în *Discussions of Jane Austen* (Boston, 1961). Pentru un critic cartea eșuează deoarece problema n-a fost niciodată recunoscută de Jane Austen însăși: Domnul E. N. Hayes, într-o discuție care se arăta a fi cea mai puțin favorabilă din cîte s-au scris pînă acum despre *Emma* explică întreaga carte ca pe o incapacitate a autoarei de a recunoaște greșelile eroinei. „Este limpede că Jane Austen dorea s-o protejeze pe Emma ... Autoarea se afla deci în poziția ambiguă de a iubi și în același timp de a o disprețui pe eroină“ („Emma; A Dissenting Opinion“, *Nineteenth Century Fiction*, IV [June, 1949], 18, 19).

⁵ A. C. Bradley, de exemplu, a afirmat odată că Jane Austen a urmărit ca Jane Fairfax să fie la fel de interesantă pe parcurs așa cum devine în final, dar că „moralistul din Jane Austen i-a stat pentru prima dată în cale. Logodna tainică reprezintă, pentru ea, o ofensă atît de gravă, încît îi este teamă să ne cîștige de partea lui Jane pînă cînd acest fapt nu a determinat o mare nefericire“ („Jane Austen“,

în *Essays and Studies by Members of the English Association*, II [Oxford, 1911], 23).

⁶ Nu cunosc decât o singură încercare de mari proporții de a trata „tensiunea dintre înțelegere și judecată” în literatura modernă, *The Poetry of Experience* de Robert Langbaum (London, 1957). Langbaum afirma că în monologul dramatic care-l preocupă în primul rînd, înțelegerea produsă de descrierea directă a trăirii interioare duce la suspendarea judecății morale a cititorului. Astfel, citind portretele degradării morale realizate de Browning — de exemplu ducele din poemul „My Last Duchess”, sau călugărul din „Soliloquy of a Spanish Cloister” — judecata noastră este copleșită „deoarece preferăm să participăm la libertatea și puterea ducelui, care rămîne în esență neînfrițat și credincios sie însuși. Judecata morală este importantă numai în măsura în care trebuie suspendată, cu prețul pe care-l plătim pentru privilegiul de a aprecia pe deplin acest om extraordinar” (p. 83). Deși, cred că Langbaum subapreciază mult măsura în care judecata morală se menține chiar și după ce efectul psihologic și-a lăsat amprenta, și deși poate că definește „moralitatea” prea îngust, atunci cînd exclude puterea, libertatea și credința neînfrițată față de sine însuși, cartea lui este o introducere stimulatorie la probleme ridicate de portretizarea interioară a personajelor cu defecte.

⁷ *Jane Austen and Her Art* (Oxford, 1939), p. 204.

⁸ Criticii moderni, obișnuiți să extragă valorile dintr-un context impersonal sau ironic, fără ajutorul vocii autorului, par să întîmpine dificultăți la folosirea comentariului creditabil atunci cînd acesta există. Chiar și un cititor extrem de receptiv ca Mark Schorer, de exemplu, se trezește jonglînd gratuit cu probleme de stil, și în special cu metafora, ca indicii pentru standardele față de care autorul își judecă personajele. Citind *Persuasiune*, el găsește aceste indicii printre metaforele „din domeniul comerțului și averii imobile, din domeniul financiar și al moștenirilor” care abundă. („Fiction and the Matrix of Analogy”, *Kenyon Review* [Autumn, 1949], p. 450). Nimeni nu ar putea să nege că romanul este înțesat cu astfel de metafore, deși Schorer este cumva prea ingenios atrăgînd în favoarea argumentației sale unele metafore tocite pe care Austen nu le-ar fi putut evita fără perifraze forțate (în special, p. 542). Dar problema centrală este cu siguranță: Care este funcția exactă a metaforelor financiare și de contabilitate în roman? Ce valori pot să dezvăluie? Obișnuit cu lectura romanelor moderne în care romancierul nu pare dispus să ofere nici un ajutor direct ca răspuns la această întrebare, Schorer o lasă nerezolvată, uneori

el pare chiar să sugereze că Jane Austen recurând la metafore se dă de gol în mod nepremeditat (de exemplu, p. 543).

Dar romanul dă un răspuns foarte limpede în legătură cu aceste lucruri. Introducerea provenind direct de la naratorul pe deplin creditabil stabilește fără echivoc sau „analogie“ conflictul dintre lumea familiei Elliot, constituindu-și valorile pe egoism prostie și mândrie — și lumea din care vine Anne, o lume unde „eleganța gândirii și bunătatea de caracter“ sînt valorile supreme. Valorile comerciale scoase în evidență de Schorer reprezintă doar o selecție dintr-un număr mare de racile. Iar părerile exprimate în repetate rînduri de către Anne oferă o călăuză sigură pentru cititor.

⁹ Primele două citate sînt din Edmund Wilson „A Long Talk about Jane Austen“, din volumul *A Literary Chronicle: 1920—1950*, (New York, 1952). Al treilea este din *Jane Austen*, p. 206.

¹⁰ Moda din ultima vreme a pretins criticii să demonetizeze valorile duișiei și ale bunăvoinței la Jane Austen, ca reacție la o generație anterioară de critici care a exagerat imaginea „blindei Jane“. Tendința pare a fi început să se manifeste serios cu articolul lui D. H. Harding din *Scrutiny* (VIII, Martie 1940), 346—62. „Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen“. Deși nu am reacționat violent împotriva acestei școli critice așa cum a făcut R. W. Chapman (vezi a sa *A Critical Bibliography*, p. 52, și recenzia lucrării lui Mudrick în *T.L.S.* [19 Septembrie, 1952]) mi se pare că este nevoie de un corectiv diametral opus: cînd Jane Austen face elogiul „inimii răbdătoare“ o face cu convingere, deși este același autor care poate să biciuiască inima neîndurătoare cu o „ură măsurată“.

¹¹ Edd Winfield Parks „Exegesis in Austen's Novels“, *The South Atlantic Quarterly*, II (January, 1952), 117.

¹² *Novels and Novelists*, ed. J. Middleton Murry (London, 1930), p. 304.

PARTEA III

NARAȚIUNEA IMPERSONALĂ

„În fiecare moment simțim nevoia să întrebăm, „Cum de putem să-l credem? Poate că tocmai viziunea sa este cea eronată“. Discrepanța dintre caracterul întâmplării, așa cum o percepem, și caracterul naratorului care ne-o relatează constituie ironia fundamentală, și cu toate acestea lucrurile nu stau chiar atât de simplu“. . . — MARK SCHORER, comentînd asupra romanului *The Good Soldier*, de Ford Madox Ford.

„Nu-mi rămîne să spun din păcate decît că 90 % din această relatare strict veridică a autoarei nu este cituși de puțin adevărată, inclusiv identitatea autoarei însăși. De fapt întrebarea se impune în mod inevitabil — și aceasta este a doua enigmă a cărții — cine a scris-o? Într-adevăr, cine?

„Este sigur că nu Susan. . . și în nici un caz Phil. . .

„Cine, atunci? Singurul răspuns este că autoarea însăși este copila inger. Ea este autoarea din apartamentul modest, indiferent de cum spune autoarea că o cheamă. Ținînd seama de stilul operei, și de filosofia sa păgînă și anti-intelectuală, de bună seamă că ea trebuie să fie autorul.

„Nu-ți rămîne totuși decît să te minunezi. . . Căci lucrul în sine o depășește.

„Cine a scris-o atunci? Nu rămîne decît o singură posibilitate prin deducție logică — Eu însumi. . . Dar aceasta poate fi exclusă. . . Altcineva a scris-o. Nu eu. Poate că pisica“. — CALDER WILLINGHAM, *Natural child*.

„Te-am mințit cititorule, fiindcă trebuia să-ți dovedesc că minciuna este adevărul“. — Jean CAYROI, *Les corps étrangers*.

FUNCTIILE TĂCERII AUCTORIALE.

„Pentru a scoate subiectul din sfera anecdoticului și a-l ridica în sfera dramei... avem nevoie de un reflector lucid și cuprinzător pe care nu-l putem găsi decât... în acea minte și în acel suflet implicat în acțiune care posedă în același timp o sensibilitate deosebită și o capacitate mare de înțelegere sau care se află... într-o stare de frământare admirabilă”. — HENRY JAMES, *Notes on Novelists*.

„Acțiunea dramei se reduce la aventura «subiectivă» a fetei”. — HENRY JAMES, *Prefață* la „In the Cage”.

AUTORUL „DISPARE” DIN NOU

ÎN *Emma* asistăm la controlul riguros exercitat asupra perspectivei interioare extinse aparținând unei conștiințe adânc fisurate. Sensul acestui control este determinat din toate punctele de vedere de efortul de a realiza pentru cititor o tramă unică. Pentru a menține amestecul exact de înțelegere și condamnare în felul nostru de a o privi pe Emma, Jane Austen a sacrificat de bună voie maniera narativă realistă.

Dacă ne putem imagina romanul *Emma* purificat de înțelepciunea improbabilă a lui Knightley și a naratorului, un roman în care cititorul trebuie să deducă adevărul despre Emma din propria ei viziune tulbure, vom avea un prototip aproximativ al multor romane moderne importante *Madame Bovary* și *Ambasadorii*, *Portret al artistului în tinerețe* și *Ulise*, *Procesul* și *Castelul*, *Pe patul de moarte*, *Străinul* și *Căderea* — în toate acestea sîntem confrunțați cu punctul de vedere confuz al unei Emma, sau a mai multor Emme, bîlbîind aproape fără ajutor pe drumurile care le sînt hărăzite. În sute de alte romane de Woolf, Waugh, Greene, și Cary, de Mauriac, Duhamel, Sartre, și Camus, de Dos Passos, Hemingway, Faulkner, și Porter, de Eudora Welty, Wright Morris, James Baldwin și Saul Bellow — lista s-ar putea prelungi la nesfîrșit — autorul și cititorul se pot întîlni, precum Voltaire cu Dumnezeu, fără să-și vorbească.

Adică fără să-și vorbească direct. Vocea auctorială rămîne dominantă într-un dialog care stă în centrul oricărei experiențe narative. Comentariul fiind eliminat, rămîn sute de procedee pentru dezvăluirea judecății de valoare și pentru formarea receptivității. În privința controlului aprecierii detaliilor de către cititor, structurile imagistice și simbolice sînt la fel de eficiente în romanul modern pe cît au fost din totdeauna în poezie.¹ Deciziile în legătură cu părțile care trebuie dramatizate într-o povestire, în legătură cu succesiunea și dozare

episoadelor, pot fi la fel de eficiente în *Cătuul* lui Faulkner ca în *Hamlet*, la fel de decisive în *Ulise* ca și în *Odissea*².

De fapt toate procedeele demodate precum ritmul și dozajul timpului pot fi repuse în circulație în folosul narațiunii dramatice, impersonale³. Și mînuirea punctelor de vedere dramatizate reușește așa cum au arătat nenumărate studii de la lucrarea *The Craft of Fiction* a lui Percy Lubbock încoace, să comunice cu multă exactitate judecata autorului.

Pentru a asigura integralitatea logică, voi examina aici toate procedeele majore de relevare și evaluare care au înlocuit enunțul direct. O retorică completă a romanului ar trebui să includă toate aceste procedee. Dar de fapt au fost demonstrate adecvat în repetate rînduri în critica scrisă după James. Nu mai este nevoie să mai arătăm încă odată că simbolurile pot fi folosite pentru evaluarea personajelor sau că mînuirea punctelor de vedere poate dezvălui semnificația unei opere. Poate că aş cere prea mult cititorilor mei să includă aici în viziunea lor despre retorică a romanului experiența critică dobîndită în legătură cu cele mai bune analize făcute asupra romanelor impersonale⁴. Dar îmi rămîn și așa destule dacă ne gîndim la discutarea funcțiilor tăcerii auctoriale, iar în capitolele care au mai rămas, la dezbaterrea noilor probleme pe care le ridică această tăcere pentru autori și cititori.

Prin tipul de tăcere pe care-l păstrează, prin felul în care-și lasă personajul să-și urmeze destinul sau să-și istorisească povestea, autorul poate realiza efecte care ar fi greu sau imposibil de realizat dacă și-ar permite lui sau unui purtător de cuvînt creditabil să ne vorbească direct și autoritar.

Cel mai frecvent discutat efect, este cum am văzut, aerul de naturalețe care pare să emane de la opera „fără autor“. Dar personajele realiste, limitate, pe care ni le oferă autorul în locul său, aduc cu sine numeroase efecte suplimentare care nu au fost explicate în obișnuitele pledoarii în favoarea eclipsării auctoriale. Un narator ales de dragul obiectivității poate, așa cum spune James despre reflectorii lui Flaubert, Frédéric și Emma, să distrugă parțial alte calități generale importante ca „interesul“ sau „suspense-ul“. Sau e posibil tocmai datorită izolării sale neajutorate să determine un fel de înțelegere care poate din întîmplare să întărească sau să

slăbească o operă, în funcție de caracterul adecvat al acestei înțelegeri. Nici un narator, observator sau inteligență centrală nu sînt convingători *de la sine*, sînt convingători în decența sau meschinăria lor, în scripire sau prostie, în bogăția cunoștințelor, ignoranță sau incoerență. De vreme ce sînt puține calități de acest fel care pot fi observate neutru chiar și de cel mai tolerant dintre cititori, reacționăm de obicei emoțional și intelectual, ca în cazul unui personaj care ne afectează reacțiile față de întîmplările pe care le relatează. Acest efect apare mai cu seamă în teatru, ori de cîte ori un erou, fie necioplit, fie mișel, este folosit în scopul de a povesti întîmplări care trebuiau să aibe loc în afara scenei. Relatarea lui Othello de felul în care a cucerit-o pe Desdemona povestindu-i aventurile sale îl face pe Duce să spună: „Cred că această poveste ar cuceri-o și pe fiica mea“, și ne cucerește și pe noi în același fel; nu putem să rămînem impasibili.

Același efect este inevitabil în roman. Deși este cit se poate de evident atunci cînd un narator își relatează propriile aventuri, reacționăm față de toți naratorii la fel cum reacționăm față de persoane. Găsim relatările lor credibile sau incredibile, părerile lor înțelepte sau nebunești, judecata lor dreaptă sau strîmbă. Gradațiile și dimensiunile aprobării sau condamnării sînt aproape la fel de complexe ca acelea care apar în viața însăși dar putem deosebi două tipuri de reacție radical diferite, în funcție de natura creditabilă sau necreditabilă a naratorului. La una dintre extreme găsim naratori a căror judecată este tot timpul suspectă (ca bărbierul din „Tunsoarea“ sau Jason din *Zgomotul și furia*). La cealaltă extremă sînt naratori care sînt aproape identici cu autorul omniscient (Marlow la Conrad). Între aceste extreme se află o varietate învălmășită de naratori mai mult sau mai puțin creditabili, dintre care mulți sînt un amestec uimitor de rațional și irațional. Deși nu putem stabili cu prea multă siguranță o demarcație precisă între cele două tipuri, distincția nu este arbitrară: ni se impune prin recunoașterea existenței a două tipuri distincte de trăire determinate de tipul naratorului folosit.

Întrucît naratorii care se situează clar de partea necreditabilă sînt din multe puncte de vedere mai dificili de abor-

dat, vom începe cu celălalt tip, care constituie o specie mai plăcută: naratorii care, oricât ar fi de umani, limitați și dezorientați, ne câștigă încrederea și încuviințarea.

CONTROLUL ÎNȚELEGERII

Poate cel mai important efect al drumului parcurs alături de naratorul neghidat de către autorul binevoitor este cel al scăderii distanței emoționale. Am văzut că o mare parte din comentariul tradițional era folosit pentru a ne accentua înțelegerea sau pentru a ne cere scuze pentru greșeli. Când un autor se hotărăște să se dispenseze de o astfel de retorică poate s-o facă în cazul în care nu se preocupă de înțelegerea convențională, ca de pildă Gide în *Pivnițele Vaticanului*. Dar poate face acest lucru deoarece inteligența centrală este astfel încât va părea mai înțelegătoare dacă va fi prezentată ca o conștiință izolată și independentă, fără sprijinul pe care l-ar putea oferi un narator sau un observator creditabil.

Un astfel de efect este posibil, cred, numai atunci când inteligența reflectată este foarte apropiată și familiară cu normele cărții astfel încât cititorul nu este nevoit să recurgă la descifrarea unei structuri complicate necreditabile. Atita vreme cât ceea ce gîndește și simte personajul poate fi folosit direct ca un semn creditabil al situației în care se află, cititorul poate percepe această situație chiar mai puternic datorită izolării sale morale.

O astfel de izolare poate fi folosită pentru a produce un sentiment aproape insuportabil de zguduitor al neputinței eroului sau eroinei într-o lume haotică și ostilă. În *Pale Horse, Pale Rider* (1936), Katherine Anne Porter limitează punctul de vedere strict la ceea ce Miranda poate vedea, ști și simți. Povestea începe cu visul pe care îl are Miranda în legătură cu o „călătorie singuratică pe care nu vreau s-o fac”. Convinsă că „deși nu mai are nimic aceasta o mulțumește” se trezește pentru a se găsi din nou singură și izolată într-o „existență de azi-pe-mîine, în care supraviețuirea a devenit o chestiune de prestidigitatie”. Este copleșită de absurditatea războiului și de izolarea ei neputincioasă într-o societate obsedată de război.

„Trebuie să fie foarte mulți cei care gîndesc ca mine și nu îndrăznim să ne adresăm reciproc nici o vorbă despre dispararea noastră, sintem niște animale necuvîntătoare care ne lăsăm distruse, și de ce? Credem oare în lucrurile pe care ni le spunem?”

Este evident că o mare parte din violența acestui țipăt interior s-ar pierde, dacă un narator omniscient, chiar nedefinit, ar însoți-o în această călătorie disperată, în delirul agitat, la un pas de moarte. Ea trebuie să călătorească singură pentru a descoperi că bărbatul pe care-l iubește a murit, lăsînd-o „să-și orînduiască gîndurile împrăștiate, și să pornească ... încă o dată în siguranță pe drumul care o va duce din nou la moarte“. Nici măcar iubitul ei nu trebuie să-i fie tovarăș pînă la capăt; nimeni nu are voie să-i împărtășească gîndurile despre război, nimeni nu trebuie să pară că o ajută în pierderea ei sau să-i interpreteze semnificația descoperirii ei solitare că bucuria a pierit pentru totdeauna din lume și că lumea ireală a vieții se pregătește în tăcere, „în lumina moartă și rece a zilei de mîine“, pentru adevărul morții. În delirul ei, după un moment de extaz, „peisajul strălucitor a dispărut, se află singură într-un ținut ciudat și stîncos, unde era foarte frig, și-și croia drumul pe o potecă abruptă cu zăpadă înghețată strigînd, trebuie să mă întorc! Dar pe care drum?“ După ce-și veni în fire, se ghemui peste trupul ei chinuit și plinse în tăcere, fără rușine, de mila ei și a bucuriei pierdute“.

Ea trebuie să fie singură din toate punctele de vedere, pentru ca această trăire solitară să aibă putere de convingere; ea *poate* fi singură, în timp ce ne transmite povestea, deoarece permanent pe parcursul povestirii se urmărește ca noi să ne simțim alături de ea. Deși dintr-un punct de vedere mintea îi este destul de întunecată, ea vede clar haosul așa cum este; se așteaptă din partea noastră, dacă nu o împărtășire aidoma a părerilor sale despre război („Cărbunele, petrolul, fierul, aurul, finanța internațională, de ce nu ne spui nimic despre ele, mincinosule mic?“) cel puțin o împărtășire aidoma a sentimentului pe care-l încearcă în legătură cu războiul și cu viața care i-o sugerează cînd e lucidă, ori cînd doarme, ori delirează: „Primejdie, primejdie, primejdie, spuneau vocile și Război, război, război“.

Într-o astfel de povestire eroina izolată poate face pentru sine ceea ce n-ar putea face nici un alt narator. Este nevoie de foarte puțină accentuare a caracterului său pentru a ne determina să ne situăm alături de ea împotriva lumii ostile din jur; deoarece este singura persoană sensibilă în scenă — chiar și iubitul ei și-a pierdut prin afișarea patriotismului său o parte din sensibilitatea cu care fusese înzestrat de la natură — ea ne câștigă irezistibil. Oricît de puțin ar trebui accentuat caracterul său moral trebuie să se recurgă la firescul propriilor ei amintiri; ea poate să-și amintească sub forma persoanei a treia, episoade care povestite la persoana întii ar implica lăudăroșenie și îngimfare. „Miranda și Towney aveau multe lucruri comune și se simpatizau. Fuseseră amîndouă reporteri adevărați odată, și fuseseră trimise împreună să relateze o fugă scandaloasă a doi amanți care pînă la urmă nici nu s-au căsătorit“. Din milă, au suprimat povestirea și au fost concediate. „Aveau în comun, faptul că nici una din ele nu vedea ce altceva ar fi putut face, și știau că sînt considerate proaste de cei din redacție — fete simpatice, dar proaste“. Un asemenea episod donquijotesch este suficient — la recitare ar putea părea chiar inutil — în vederea stabilirii superiorității morale a Mirandei și în același timp ne accentuează evident sentimentul izolării ei; toți ceilalți cred însă că e proastă fiindcă nu e o ticăloasă.

Pe scurt, este greu de imaginat alt mod de a istorisi această poveste; oricare comentator creditabil care ar încerca să accentueze înțelegerea și mila noastră, ar face probabil mai mult rău decît bine — cu atît mai mult cu cît povestea, chiar așa cum este, se apropie destul de mult de sentimentalism. Singură cum e, Miranda pare să fie îndreptățită în mila pe care și-o poartă — putînd atunci să reprezinte valoarea supremă a personalității umane. Dar atunci, ajutată de indiferent care „eu“ co-operant, Miranda ar lăsa impresia unui sentimentalism ieftin.

Intensitatea deosebită a unui astfel de efect depinde totuși de caracterul său static. Schimbările care contribuie la constituirea povestirii sînt fără excepție schimbări în zona faptelor, situațiilor și datelor cunoașterii, neafectînd niciodată valoarea și integritatea fundamentală a personajului însuși. Ea trebuie să fie acceptată în conformitate cu propria sa

apreciere inițială iar această apreciere pentru a dobîndi un efect maxim trebuie să fie cît mai apropiată de aprecierea pe care o dă cititorul *propriei* sale importanțe. Fie că vom numi acest efect identificare sau nu el va fi în tot cazul efectul cel mai apropiat — pe care îl poate realiza literatura — de sentimentul că lucrurile se petrec ca și cum ni s-ar întimpla nouă. În timp ce citim, cunoaștem doar lumea Mirandei și valorile ei. Într-un sens propria sa liniște devine pentru noi valoare și orice amenințare la adresa fericirii ei se repercutază la fel și asupra noastră. Cea mai vagă sugestie că greșește ar crea o distanță prea mare, cel mai mic semn că autorul și cititorul o observă pe Miranda de sus în loc să se situeze la nivelul ei ar distruge, cel puțin parțial, natura interesului și de aici și cea a revelației finale. Privind-o de sus am dori s-o vedem fie schimbată fie pedepsită; ambele dorințe ar diminua mila noastră sau ar necesita o re-scriere a povestirii pentru a o putea integra.

Acest tip de identificare parțială poate fi folosit pentru nenumărate efecte. Succesul multor povestiri polițiste și de aventuri „tari“ cum li se mai spune, scrise sub influența lui Hemingway, depinde în mare măsură de teama pe care o încercăm de îndată ce simțim pericolul ca pe propria noastră piele. Mediul cinematografic poate realiza acest tip de suspens mai ușor decît orice alt mediu, dar procedeele de reprezentare puse la punct de romanul modern pot fi echivalente. În romanul lui Greene *Brighton Rock* (1938), de pildă, sîntem captivați de la primul paragraf de viața hăituită a lui Hale. Rătăcind împreună cu omulețul speriat fără țintă și fără suport moral, într-o lume unde *nu există* sprijin pentru nimeni, ne identificăm pe cît posibil cu el fără a pierde însă noțiunea nimicniciei sale neputincioase și dezorientate. „Hale se ridică în picioare. Mîinile îi tremurau. Prindeau viață acum: băiatul, tăietura de brici, existența care se scurgea dureros odată cu sîngele; nu însă șezlongurile și valurile zbu-ciumate, mașinile minuscule vîjiind la curbă pe Cheiul Palatului. Simțea cum îi fuge pămîntul de sub picioare și numai gîndul că l-ar putea duce cine știe unde, așa inconștient cum era, îl ținea să nu leșine. Și chiar și mîndria comună, instinctul de a nu face scene, erau mai puternice; stinghereala avea

mai multă forță decît groază și asta l-a făcut să-și înghită strigătele de spaimă, l-a îndemnat chiar să se supună și să meargă în liniște“.

Și se duse. A murit și resimțim o pierdere personală, o lovitură personală, trăiri care ar fi greu, aproape imposibil de redat printr-o tehnică ce ne-ar oferi o îndrumare morală și intelectuală clară în legătură cu sensul morții sale. Sintem aproape la fel de neputincioși ca și victima însăși, și sintem astfel gata să cădem în cursa emoțională pe care ne-a pregătit-o Greene prin depășirea convențiilor romanului polițist, făcîndu-ne să participăm la etica răzbunării. Nu numai că am ajuns să-i urim pe ucigașii lui Hale și să dorim să-și capete pedeapsa, acceptînd-o pe Ida, răzbunătoarea, ca pe o eroină. S-ar fi putut realiza acest lucru prin metode convenționale. Dar cu un narator omniscient convențional numai cu greu am fi putut să ne simțim personal neputincioși, avînd nevoie de un erou care să ne răzbune. O acceptăm pe Ida ca pe o eroină care *ne reprezintă* — și ne surprindem astfel dominați de sentimentul că atît judecata noastră, cit și a ei, a fost făcută în baza unor standarde convenționale a „ceea ce este Drept și Nedrept“; concluzia cărții fiind o încercare — mai puțin reușită cred decît începutul — de a ne forța să acceptăm, să judecăm în funcție de criteriile Binelui și ale Răului mai de grabă decît în funcție de Dreptate și Nedreptate. Dar chiar și succesul limitat al acestei concluzii nu s-ar fi putut realiza dacă Greene nu s-ar fi bazat de la început pe compasiunea noastră imediată și empatică⁵.

Nici Miranda nici Hale nu ne-au făcut nimic rău. Dar chiar personajele a căror comportare am considera-o inacceptabilă în viața de toate zilele pot deveni acceptabile prin intermediul acestor dovezi paralogice a faptului că sint ființe omenești ca și noi.

Egoismul lui John Marcher, de pildă, din nuvela lui Henry James „Fiara din Junglă“ (1903) poate fi iertat invocîndu-se această scuză stranie. Marcher a fost întotdeauna convins că este anume predestinat unui important eveniment viitor, un eveniment pe care și-l imaginează ca reprezentînd saltul fiarei în junglă. El mărturisește această speranță unei singure persoane, May Bartram, și, după ce trăiește ani de zile cu această speranță deșartă a saltului, descoperă în final că

marele eveniment venise și trecuse sub forma eșecului său, de a răspunde iubirii ce-i fusese oferită de May Bartram. Stînd la marginea mormîntului, el vede la un mormînt vecin figura unui om răvășit de o durere autentică. Și dintr-o dată Marcher are revelația adevărului vieții sale; recunoaște că nu „l-a atins niciodată vreo pasiune“, că era sortit să fie „omul timpului său, omul căruia nu trebuia să i se întîmple nimic“. Singura scăpare ar fi fost dragostea pentru May Bartram: „atunci doar ar fi trăit“. Dar el a tratat-o „cu răceala egoismului său, în lumina utilității ei“. Refuzînd iubirea și viața „el a eșuat, pînă în cele mai mici amănunte în care putea eșua“. „A realizat semnificația Junglei care-i alcătua viața și Fiarei la pîndă; și atunci, în timp ce privea, a simțit-o în tremurul aerului, înălțîndu-se imensă și hidoasă, spre saltul care trebuia să-i aducă mîntuirea. Ochii i s-au împăienjenit — se apropia; și instinctiv întorcîndu-se halucinat, pentru a o evita, se năpusti cu fața în jos, pe mormînt“.

Adevărata fire a lui John Marcher, așa cum i se dezvăluie sieși la sfîrșit, nu este prea atrăgătoare; este un egoist tot atît de monstruos ca și Sir Willoughby Patterne al lui Meredith. Văzut din afară, cum într-un fel se vede pe sine pentru prima dată la sfîrșit, este cît se poate de antipatic. Dacă cineva i-ar fi descris gîndurile și acțiunile independent de propria sa formulare ar fi greu de înțeles cum cineva atît de sensibil ca May Bartram a putut să-l iubească, rece și calculat cum era în „utilizarea“ fiecărei persoane sau obiect din jur pentru a se putea abandona contemplării propriului său eu.

Și cu toate acestea povestea este foarte emoționantă. Ne simțim foarte apropiați de acest om chiar și atunci cînd îl condamnăm sau rîdem de el. Sentimentele noastre ating un punct culminant care include fără să epuizeze acei vechi cai de bătaie, mila și teama. Ajungem să ne temem pentru el, și să-l plîngem în momentul celui *éclaircissement* mai degrabă decît să-l disprețuim și să ne bucurăm de suferința lui, sau să-l examinăm pur și simplu ca pe un portret interesant zugrăvit realist.

Și asta nu pentru că sîntem incapabili să-l judecăm. Vorbele și faptele lui oferă de la început o mulțime de indicii în legătură cu adevărata sa fire. Concentrarea asupra propriului sine este copleșitoare din primele momente; gîndurile lui

se preocupă întotdeauna de „luxul“ de a se afla întotdeauna în atenția lui May Bartram, de „mingiiera“ de a avea întotdeauna pe cineva alături. Și pe măsură ce interesul ei se transformă în iubire, interesul lui rămâne complet egoist; ea devine doar un diapazon al problemelor sale.

Chiar și așa am putea fi antrenați de concepțiile sale perfect plauzibile, dacă James nu ne-ar oferi indicii discrete în spatele observatorului, comentând cu stilul egal al unui autor aparent depersonalizat. Rezultatul, așa cum au observat numeroși critici, este un fel de viziune dublă: avem senzația că vedem lucrurile cu ochii lui Marcher, dar viziunea morală aparține lui James de la început pînă la sfîrșit. Era „ca și cum Marcher ar fi fost bîntuit de una din presimțirile sale *recurente* în legătură cu egoismul său. *Simțea* că reușise să-și conserve în general *cu multă decență* conștiința importanței de a se sustrage egoismului, și era adevărat că nu păcătuisese niciodată în acest sens, fără să *încearcă* cu destulă promptitudine să echilibreze balanța în celălalt sens. Își răsкупăra adesea greșeala, invitîndu-și dacă *vremea* era *favorabilă*, prietena la operă“. Cu aceste sugestii, pe care le-am notat în cursive, James perseverează în intenția de a ne face să evaluăm pas cu pas deficiențele lui Marcher ⁶.

Și totuși sîntem tovarășii lui de drum. De vreme ce îl cunoaștem dintr-o perspectivă care în viața reală este inaccesibilă cu excepția propriei noastre persoane, îi înțelegem egoismul ca și cum ar fi al nostru; faptul în sine este condamnabil dar n-avem încotro. Dacă greșelile sale ar fi fost mai grave — dacă s-ar fi purtat ca Jason al lui Faulkner — ne-am fi aflat poate în încurcătură, dar așa cum stau lucrurile, putem să-i privim soarta într-o lumină îngăduitoare, chiar tragică. Văzînd totul prin perspectiva suferinței însingurate a personajului sîntem obligați să participăm afectiv. Și ceea ce contribuie cel mai mult la înțelegerea noastră este sentimentul izolării și al vulnerabilității sale într-o lume în care nimeni nu-l poate aduce pe calea cea bună.

Deși utilitatea acestui efect este evident limitată, aceste limite sînt greu de atins. Chiar și dezgustul organic suprem poate fi atenuat, ca atunci cînd Kafka ne cucerește simpatia pentru Gregor Samsa, omul-insectă din *Metamorfoza* (1912).

Din punct de vedere fizic Gregor este cît se poate de departe de înțelegerea umană, și calitățile care l-ar răscumpăra nu sînt în nici un caz destul de puternice pentru a anula, doar ele, dezgustul nostru. Și cu toate acestea fiind complet legați de trăirile lui, el se bucură de toată înțelegerea noastră. Fie că rîdem la această poveste, așa cum recomandă anumiți critici, fie că plîngem pentru Gregor, sîntem de partea lui împotriva celor care-l resping.

Într-o bună dimineată, cînd Gregor Samsa se trezi în patul lui, după o noapte de vise zbuciumate, se pomeni metamorfozat într-o gînganie înspăimîntătoare. Zăcea întins pe spatele său tare ca o carapace și, cînd își ridică puțin capul, văzu abdomenul cafeniu boltit și divizat în segmente rigide, de forma unor arcuri, plapuma abia de se mai ținea să nu alunece cu totul de pe această protuberanță. Nenumăratele lui picioare, jalnic de subțiri în comparație cu dimensiunile corpului îi tremurau, neajutorate, înaintea ochilor ⁷.

Sîntem prizonierii acestei scrieri așa cum Gregor însuși este zăvorît în trupul scirbos al acelei gînganii; nici un alt procedeu narator nu ar putea transmite nici măcar pe jumătate intensitatea repulsiei fizice fără să ne disocieze în același timp de obiectul dezgustător. De vreme ce povestirea necesită acest sentiment al ademenirii în capcana dezgustului, de vreme ce, este în parte povestea care relatează ce înseamnă să-i simți pe ceilalți reacționînd la propria ta hidoșenie, procedeul este perfect adaptat povestirii și pare indispensabil.

Combinația unică de repulsie cu un fel de iertare totală, pe care nu o acordăm de obicei decît propriilor noastre trășături grețoase, atinge momentul culminant în clipa în care un măr zvirlit de tatăl lui Gregor aterizează „exact pe spinarea lui” și se scufundă, rămăniînd înfipt acolo și provocînd „o rană gravă” care scîrbește pe toată lumea atît de mult încît nimeni nu are tăria să i-l scoată (pp. 64—65). Ceea ce simțim este un dezgust asociat într-o asemenea măsură cu milă încît cu greu mai poate fi identificat ca atare. Limitîndu-ne la viziunea lui Gregor, Kafka și-a asigurat o interpretare mai înțelegătoare decît ar fi putut s-o realizeze vre-

dată retorica tradițională. Rezultatul este că atunci cînd Gregor moare și tehnic vorbind punctul de vedere se schimbă inevitabil, efectul deplin al multiplelor metamorfoze care au loc în familia lui Gregor, bazate pe sacrificiul său involuntar, depinde încă de conservarea de către noi a punctului său de vedere etic. Rezultatul este o capodoperă a folosirii eficiente a naratorului izolat.

Dacă dreptul de a reflecta propria sa poveste este acordat protagonistului, asigurînd prin aceasta înțelegerea cititorului, retragerea acestui drept și acordarea lui altui personaj poate să evite identificarea prea susținută. Am văzut într-un capitol anterior cum cititorul poate fi făcut să rîdă de cele ce i se întîmplă lui Tom Jones chiar și atunci cînd acesta este serios amenințat — doar prin menținerea consecventă a aceluiași ton. Autorul care este hotărît ca naratorul său să rămînă realist poate să realizeze cam același efect alegînd un observator adecvat.

Întîmplările din *Daisy Miller* reușita timpurie a lui James (1879), ar putea părea firești în raport cu efectele tragice sau violent patetice. O americană tînă și inocentă face turul Europei, purtîndu-se într-un fel deschis dezinvolt și încrezător care-i vine atît de firesc. Lipsa sa de reținere față de bărbați este greșit interpretată de americanii europenizați și sofisticați pe care-i întîlnește. Treptat ea este ostracizată și tot mai mult determinată să caute societatea europeanilor. În cele din urmă este împinsă la un act de nesăbuită extremă, care o duce la moarte. Abia atunci cei care au urmărit-o recunosc eroarea judecății lor asupra ei. Tragedia s-ar preta relativ bine în relatarea acestei povestiri. Dar așa cum James afirmă în prefață, el nu dorea o tragedie. Deși pentru el povestea lui Daisy era legată în mod necesar „de o tandrețe contemplativă“ și „de un farmec aparte și sfielnic“, deși era „poezie pură“ nu era de părere că ar fi putut constitui un subiect adecvat unei viziuni tragice, nici măcar patetice. Era un „Studiu“ ce nu viza decît „simpla meditație“ asupra unui „subiect neimportant și aparent vulgar“, deși povestea ei conținea patos, conținea și un fel de joc ironic pe tema internațională, chiar și un anumit coeficient de „clovnerie“. Pe James îl interesează în egală măsură comedia celor care nu o înțeleg pe Daisy cît și sfîrșitul ei patetic (pp. 268—70).

În consecință, el se străduiește să atenueze patosul distrugerii lui Daisy. James nu a menționat nicăieri în notele sale mijlocul principal al acestei reducții, și anume persoana lui Winterbourne, observatorul greșit orientat, dar drama neînțelegerii reci de către Winterbourne a adevăratei ei firi este într-adevăr mai importantă în ansamblul povestirii decât acțiunile lui Daisy. Văzută prin ochii lui, ea are puține șanse să capete o semnificație afectivă pentru noi, deși trebuie desigur să recunoaștem că valorează mult mai mult decât bănuiește el. Prudența sa lentă și bănuiala sa pripită sint perfect adecvate în a ne face conștienți de patetismul situației lui Daisy, fără ca prin aceasta conștiința noastră să fie afectată de o forță emoțională prea mare.

Interesul nostru se concentrează așadar asupra recunoașterii tirzii a adevăratei ei valori, o recunoaștere care este de-a dreptul zguduitoare, dar care în același timp are și latura ei „comică“. El află că „ea i-ar fi apreciat stima“, că era într-adevăr așa cum s-a sugerat la început „sortit să facă o greșeală“ și că de fapt „trăise prea mult în țări străine“ — atât de mult încît nu mai putea distinge între nevinovăția sărmanei Daisy și adevărata vulgaritate și imoralitate.

Este greu să ne imaginăm această poveste spusă din perspectiva altcuiva, deoarece drama lui Daisy este exact drama de a nu fi fost înțeleasă. Este într-adevăr, cum a spus James, un subiect „neînsemnat“ în sine; importanța lui provenind numai din ceea ce suferă și dezvăluie Daisy în legătură cu expatriații care au cîștigat în luciditate, rămânînd însă încă dezorientați. Cînd Winterbourne o descoperă singură cu italianul ei, noaptea, în Coliseu, „oroarea sa supremă este atenuată de o ușurare supremă“. „Era ca și cum ambiguitatea împrejurărilor în care se afla această sărmană fată s-ar fi clarificat brusc și întreaga enigmă a contradicțiilor sale ar fi devenit ușor de descifrat. Era o tînră ale cărei *nuanțe* de perversitate nu mai puteau constitui o preocupare intelectuală sau sentimentală pentru un gentleman cam neghiob și dezorientat“. Ceea ce pierde Winterbourne prin judecata sa eronată reprezintă în același timp o pierdere și pentru Daisy. Viziunea sa deformată ca reflector este în același timp o cauză necesară în desfășurarea acțiunii și un mijloc de a controla interesul cititorului față de acțiunea respectivă.

Dar fiind o viziune „amuzată“, ea poate să îndulcească forța tragediei lui Daisy, fără să ne deruteze asupra naturii ei: da, da, *este* un fel de tragedie, simțem de acord, dar o resimțim ca pe un comentariu ironic la două tipuri de americani în Europa. Deși există un amestec între ceea ce James numea „tragedie, comedie și ironie“ este un amestec în care ingredientele se recunosc distinct iar efectul este magistral.

CONTROLUL CLARITĂȚII ȘI AL CONFUZIEI

Dacă acordarea sau retragerea privilegiului de a fi observatorul central poate controla distanța emoțională, ea poate fi la fel de eficientă în exercitarea controlului asupra orientării intelectuale a cititorului — adesea, desigur însoțită de un efect emoțional adiacent. Numeroase povestiri reclamă tulburarea viziunii cititorului, și cea mai eficientă cale de a realiza acest efect este folosirea unui observator care să fie el însuși derutat.

Mistificarea — Dintre multiplele funcții ale derutării, cea mai frecventă este poate mistificarea obișnuită, fără subtilități evidente. Misterul se poate obține destul de ușor prin orice modalitate, dar un neajuns al metodelor demodate din *Casa umbrelor* și din *Frații Karamazov* este că de obicei misterul nu este motivat de nimic altceva decât de dorința naratorului de a mistifica. *El* știe de la început ce rezervă pentru mai târziu și deși un autor priceput, asemenea unui magician dibaci, poate să-și disimuleze suprimările și dezvăluirile destul de bine, este foarte probabil să simțim că am fost trași pe sfoară în momentul în care descoperim că faptele au fost ascunse fără vreun motiv întemeiat. În special la o reconsiderare sau la o recitare asemenea detalii pot părea niște greșeli. „Uită-te la mine“ îi strigă Dmitri lui Alioșa. „Uită-te bine la mine. Uită-te bine aici. Mă paște o îngrozitoare degradare“ (Spunând «aici» Dmitri se lovi straniu cu pumnul în piept, ca și cum dezonoarea s-ar fi aflat exact acolo, într-un loc, într-un buzunar poate, sau atîrnîndu-i de gît)“. Ce drept are naratorul să ne spună toate astea și să nu ne spună restul — și anume că Dmitri are acolo o mie cinci sute de ruble? Trei sute de pagini mai departe cînd Dmitri se lamentează

că duce lipsă de fonduri nu reprezintă oare intervenția naratorului, o violare grosolană a artei? „Spre a anticipa lucrurile vom spune că știa poate de unde să ia bani, știa poate unde se aflau în momentul acela. Nu voi mai spune nimic despre asta acum, avind în vedere că lucrurile se vor lămuri mai tirziu”. Și de ce să nu spună mai mult acum? Pur și simplu fiindcă vrea ca cititorul să rămână curios în legătură cu banii. Și de ce să ne spună atît cît ne-a spus? Fiindcă dacă nu ni se spune că Dmitri ascunde *ceva*, sentimentul ironiei dramatice față de celelalte personaje va fi diminuat. Dacă autorul ne-ar spune aici totul în legătură cu banii, acest al doilea tip de interes sau „suspense” va fi accentuat în timp ce primul va fi distrus.

Iată încă un exemplu de opțiune între două tipuri de „suspense” pe care l-am întîlnit în *Emma*. Dacă un aer de naturalețe este important pentru autor și dacă el dorește să accentueze misterul pentru „cititorul care lecturează prima dată”, un narator consecvent neprivilegiat va fi mai folositor decît amestecul deosebit de straniu de omnisciență și limitare la care recurge Dostoievski. Dar, desigur, la o a doua lectură toate suferințele sale în acest sens sînt eliminate oricum: o a doua lectură va dezamăgi în cazul în care lucrarea nu va reprezenta un cîștig din punctul de vedere al ironiei dramatice față de fiecare pierdere în sfera misterului.

De remarcat că în această privință *Frații Karamazov* cîștigă la a doua lectură. Deși ușoarele tente de mistificare ar putea să ne supere din ce în ce mai mult, contrastul fundamental între secretul lui Dmitri și ceea ce apare celor din jurul său devine din ce în ce mai interesant.

Inducerea deliberată în eroare a cititorului în legătură cu adevărurile esențiale.— Un efect cu totul diferit rezultă atunci cînd dezorientarea naratorului nu este folosită numai pentru a mistifica în legătură cu incidentele minore ale povestirii ci și pentru a dărîma convingerile cititorului despre adevărul însuși, astfel încît cititorul este gata să accepte *adevărul* adevărat atunci cînd i se oferă. Dacă cititorul dorește adevărul trebuie să fie convins că nu-l deține încă. Ca un tratat filozofic bine scris, orice operă care se bazează pe o astfel de dorință trebuie să pună o întrebare importantă într-o formă vie dacă se urmărește ca cititorul să continue lectura pînă la aflarea

răspunsului, sau să realizeze semnificația acestuia atunci cînd va fi dat. Dacă răspunsul însuși va fi neechivoc sau dacă așa cum se întîmplă în multe romane moderne, va fi în mod deliberat ambiguu nu prezintă importanță pentru forma fundamentală pe care o îmbracă asemenea experiențe de lectură. Pretenția că nu există un răspuns este un răspuns în sine atît cît privește efectul literar⁸.

În acest secol există sute de romane care, ca și *Inima întinericului* (1902) de Conrad, *Muntele vrăjit* (1925) de Mann, *Castelul* (1926) de Kafka și *Siddharta* (1922) și *Steppenwolf* (1927) de Hesse, depind în mare măsură de acest tip de interes intelectual. Autorii unora dintre aceste opere s-au crezut asemenea lui Conrad, capabili să rivalizeze cu filozoful și omul de știință „scoțînd adevărul la lumină”⁹, deși nu este descris niciodată ca un adevăr care să poată fi enunțat în mod discursiv. Alții neagă orice urmă de nuanță cognitivă sau didactică. Dar toate aduc mai mult cu un dialog filozofic ca *Banchetul* sau cu alegorii precum *Călătoria pelerinului*, decît să spunem cu *Tom Jones* sau cu *Adio, arme* de Hemingway. În toate aceste romane, un personaj sau un grup de personaje pornesc ca și Christian în căutarea unui adevăr esențial, și în toate interesul cititorului pentru adevăr joacă un rol important.

Există, desigur, o diferență radicală în privința efectului, depinzînd de faptul dacă cititorul este determinat de la început să simtă că știe adevărul spre care se îndreaptă personajul său dacă este obligat să-și desprindă ambarcațiunea și să călătorească pe mări neexplorate către un port necunoscut. Bunyan nu urmărește ca cititorii săi să afle din *Călătoria pelerinului* că ei ar trebui să țintească spre dobîndirea „darului veșnic”. Cititorii săi știau de la prima pagină ceea ce *se cuvenea* să dorească pentru Christian și pentru ei înșiși; nu se pune niciodată serios problema dacă Christian trebuie să ajungă și nici măcar dacă ajunge într-adevăr „la porțile proniei cerești”. Nu s-ar pune problema nici chiar dacă Bunyan nu ar fi expus de la început desfășurarea acțiunii în „Apologia” introductivă și nu ar menține de-alungul povestirii o claritate absolută prin narațiunea sa creditabilă. A dezorienta cititorul în această operă, a-l face nesigur de țelul căutării, sau de calea care trebuie urmată, ar fi stupid, chiar dacă așa ceva ar fi

posibil. În mod asemănător, în *Rasselas* de Johnson (1759) cititorul știe de la început exact care este țelul și mai știe că nu există nici o speranță de a-l atinge. „Voi care ascultați cu credulitate șoaptele fanteziei, și vă țineți cu nerăbdare pe urmele fantomelor speranței; care vă așteptați ca timpul să împlinească promisiunile tinereții, și ca neajunsurile prezentului să fie compensate de bucuriile zilei de mâine; luați aminte la povestea lui Rasselas, prințul Abisiniei“. Ascultați-o desigur, dar nu vă așteptați să participați la ea de parcă ar fi propria voastră căutare — vi s-a spus doar din vreme că această căutare este sterilă.

Dar romanul modern al căutării nu ne mai oferă asemenea certitudini. Nimeni nu ne spune care este țelul lui K în *Castelul*, dacă poate fi atins, sau dacă este în primul rînd un țel care să merite osteneala. Dezorientarea noastră este menită să fie tot atît de mare ca cea a lui K. Cînd Christian începe să se abată de la calea dreaptă trasată clar avem sentimentul unei ironii dramatice fără echivoc: ne aflăm pe un promontoriu ferit și asistăm la poticnirile personajului. Dar atunci cînd se poticnește K, ne poticnim și noi împreună cu el. Ironia acționează împotriva noastră tot atît de mult ca și împotriva lui. În astfel de opere nu descoperim decît la sfîrșit — și poate nici chiar atunci — care a fost adevărata semnificație a întîmplărilor. Independent de punctul de vedere în sensul strict al noțiunii, punctul de vedere moral și intelectual al operei tinde în mod deliberat să ne tulbure, să ne deconcerteze, să ne descumpănească chiar.

Este păcat că nu dispunem de o analiză structurală riguroasă a numeroaselor romane ale căutării de Joyce, Proust, Mann și Kafka, care folosesc acest efect, ca să nu mai vorbim de figuri mai puțin proeminente ca Huxley, Gide, Unamuno, Hermann Hesse, Italo Svevo, Samuel Beckett și grupul de romancieri americani ca: William Styron, Saul Bellow, Herbert Gold, Wright Morris, J. D. Salinger și alții care au adoptat genul căutării spirituale în anii 50. Există numeroase studii asupra teoriilor acestor romancieri, dar puține încercări de a racorda variatele tipuri de căutări la „miturile arhetipale ale căutării“. Northrop Frye a pretins chiar că toate genurile literare derivă dintr-un singur mit al căutării. Dar există prea puține lucrări care să facă legătura între doctrine

și izbînzile tehnice care le fac să pară atît de importante. Nu pot face aici decît un modest început ilustrînd tipurile de confuzie pe care se bazează aceste opere.

1. *Confuzia deliberată asupra relației dintre artă și realitate* — Am văzut deja o serie de efecte comice produse de Sterne prin derutarea cititorului în legătură cu tipul de carte pe care o scrie. Numeroși scriitori moderni folosesc același tip de narațiune necreditabilă și deconcertantă într-o polemică deschisă cu noțiunile convenționale despre realitate în favoarea unei realități superioare oferite de lumea cărții.

O mare parte din scrierile lui James Branch Cabell, de exemplu, urmăresc să distrugă noțiunile convenționale ale cititorului în legătură cu realitatea, și un rol important în această polemică îl joacă încercarea de a submina încrederea firească a cititorului în ceea ce spune naratorul. În *The Cream of the Jest* (1917) aflăm la început de „autor“, Horvendile, care scrie un „romance“ și încearcă să-l conducă așa cum ar dori. Dar aproape imediat sîntem sustrași acestui cadru straniu ireal și cavaleresc spre a fi deplasați către realitatea modernă a personajului Felix Kennaston, pretinsul autor care-și închipuie că e Horvendile.

Stați să vă spun [spune Horvendile]. A fost odată foarte departe de ținutul ăsta — în țara mea — un scriitor de romanțuri. Și odată a inventat un romanț pe care după obiceiul împămîntenit de mult în țara mea a pretins că l-a tradus după un vechi manuscris al unui scrib de demult — pe nume Horvendile. Relata despre rolul jucat de Horvendile în povestea de dragoste dintre Sir Guiron des Rocques și La Belle Ettarre. Eu sînt scriitorul aceluia romanț. Această încăpere, acest castel, ținutul întins și delurit din jur, nu este decît un fragment din visul meu și toate aceste locuri nu există decît în imaginația mea (cap. VII).

Ni se oferă în acest fel mai multe nivele ale comentariului, dar nici unul dintre ele nu este în mod cert comentariul lui Cabell însuși sau al cuiva care vorbește în numele său. Avem gîndurile lui Kennaston despre viața sa imaginară în rolul lui Horvendile, și avem gîndurile sale despre carte așa cum

aceasta reflectă viața. Avem comentariul lui Horvendile în legătură cu Kennaston. Și avem comentariul unui oarecare „Richard Fentnor Harrowby“ despre toți ceilalți:

O droaie de critici competenți s-au arătat sceptici la clișeul folosit de Kennaston când pretinde că romanțul este «re-povestit» după un vechi manuscris. Dar pentru Kennaston, scribul Horvendile, primul scriitor fictiv al cronicii și martor ocular al întâmplării era necesar. Fără îndoială că a împietat asupra mersului povestirii, astfel ca să facă posibilă prezența în apropiere a unui personaj secundar care să asiste la desfășurarea momentelor cruciale, și care să se bucure mai mult sau mai puțin de încrederea tuturor — și-apoi, pe de altă parte, povestea apărea în acest fel reală (cap. IX).

S-ar putea ca aceasta să pară a fi adevărata voce a lui Cabell, dar nu putem fi niciodată siguri, de vreme ce Harrowby, fără îndoială vorbește adesea numai pentru sine: „... poate că într-adevăr nu pun pe hîrtie povestea lui [Kennaston] într-o lumină cu totul favorabilă, căci, ca să fiu foarte sincer, Felix Kennaston nu mi-a plăcut niciodată prea mult. Vocea sa ascuțită ... mă enerva: îți dădeai seama că nu e vocea sa firească ... uneori n-ai cum să nu fi apăsător de bănuială sumbră că joaca cu pana și cerneala este la urma urmei o îndeletnicire nepotrivită pentru un om în toată firea“ (*ibid*).

Toată această pantomimă urmărește îndeaproape să ne zdruncine încrederea în realitatea superioară a „vieții reale“ asupra „visurilor“ artistice. În final această polemică devine explicită, dar faptul nu se putea întâmpla decît la sfîrșit. Trebuie să fim dezorientați, să gustăm ambiguitățile autentice dacă urmărim ca soluționarea lor să pară convingătoare sau să merite strădanie ¹⁰.

Un atac și mai minuțios asupra realității obișnuite vine din partea lui Unamuno. O operă ca *Negura* ¹¹ pur și simplu nu ar putea exista fără numeroasele ambiguități narrative pe care le are la bază. Cititorul este ținut în mod deliberat într-o stare de derută în legătură cu granița dintre ficțiune și realitate. Există de pildă un prolog de „Victor Goti“, care dez-

bate dacă punctul culminant al cărții s-a produs „în realitate sau numai în închipuire“, urmat de un răspuns ca provenind din partea lui Unamuno însuși: „Aș dori foarte mult să discut aici câteva din afirmațiile făcute de autorul prologului meu, Victor Goti, dar fiindcă-i cunosc secretul vieții, prefer să-i las întreaga responsabilitate pentru spusele sale din prolog“.

Există dialoguri similare în carte culminând cu o lungă dezbatere asupra faptului dacă eroul trebuie suprimat impunându-i-se sinuciderea. Se adoptă hotărîrea să fie omorît, hotărîre care este dusă la îndeplinire. „Și atunci mi s-a năzărit că l-aș putea învia“. „Unamuno“ adoarme și visează că eroul său vine la el și-i explică că nu poate fi readus la viață; naratorul ripostează: „Și dacă te voi visa din nou?“ Și atunci eroul se întoarce către „Unamuno“ și grăiește astfel: „Nimeni nu visează același vis de două ori... Ascultă-mă... este foarte posibil ca tu să fi doar o entitate ficțională, o ființă care nu există cu adevărat, care nu e nici vie nici moartă. S-ar putea prea bine să nu fi decît un pretext pentru a răspîndi povestea mea și alte povești asemănătoare în lume; și acum că ai plecat dintre noi, noi sîntem aceia care-ți păstrăm sufletul viu“ (pp. 319—22).

Această subminare prin umor a realității obișnuite în favoarea unei lumi a ideilor pure nu ar izbuti dacă cititorul nu ar rămîne dezorientat — de-a lungul unei bune părți a operei cel puțin — asupra identității personajului, dacă există într-adevăr unul, care vorbește în numele realității. Dacă realitatea nu este de fapt ceea ce pare a fi, dacă un personaj imaginar poate fi mai real decît viața „reală“ a autorului din afara închipuirilor sale, atunci cititorul trebuie condus printr-o serie de deducții false către o percepere imaginativă a realității adevărate. Nu există narator creditabil care poate să-i spună adevărul, de vreme ce adevărul însuși se află dincolo de orice formulare univocă și ne-imaginativă. Naratorul, „Unamuno“, nu știe care este adevărul. Chiar și autorul Unamuno, care-l crează pe „Unamuno“, probabil că n-ar putea spune care este adevărul decît sub forma unui dialog între diferiții săi eroi și naratori, dintre care nici unul nu poate să-l reprezinte în întregime.

Spre deosebire de acesta *În căutarea timpului pierdut* de Proust, unul dintre cele mai mari romane ale căutării,

tinde către o revelație fără echivoc. Naratorul, Marcel, își implică cititorul în propriile sale derute, pînă cînd, în finalul cărții, poate vorbi în sfîrșit cu deplină autoritate despre valorile pe care se bazează. Atît naratorul cît și cititorul descoperă în permanență adevăruri pe care Marcel Proust le cunoștea dinainte. În final Marcel descoperă adevărul ultim despre artă și viață, adevărul despre memorie și artă ca mijloace de a scăpa de sub imperiul timpului și această descoperire îl va determina de fapt, să scrie cartea pe care tocmai a terminat-o cititorul.

Spaima mea de moarte s-a risipit în clipa în care am recunoscut instinctiv savoarea micii madeleine deoarece în momentul acela ființa mea lăuntrică devenise o ființă veșnică și ca urmare netulburată de vicisitudinile viitorului. Această ființă nu mi se arătase niciodată, nu se manifestase decît în afara oricărei activități sau bucurii imediate, ori de cîte ori miracolul asemănării cu lucrurile trecute îmi permitea să evadez din prezent. Ea singură avea puterea să-mi răscumpere zilele de demult, timpul scurs, care mi-a zădărnicit întotdeauna eforturile memoriei și inteligenței ¹².

Relatarea directă a acestei descoperiri pe care autorul o deținea încă de la început se întinde pe treizeci și opt de pagini masive ale ediției englezești (II, 990—1028) fără momente scenice sau dramatice, cu excepția a cîtorva aluzii la acțiuni anterioare. Și într-adevăr, cea mai mare parte a ultimului capitol „Prințesa de Guermantes primește“ se ocupă de discuțiile purtate în jurul semnificației descoperirii naratorului — și capitolul este aproape de două ori mai lung decît cartea lui Camus *Străinul*. O excepție destul de impresionantă, la regula pe care am auzit-o de atîtea ori în ultima vreme după care „eseul și romanul sînt două lucruri diferite, și amestecul genurilor este nepotrivit“ ¹³.

Avînd în vedere că „eul“ diferă de Proust însuși s-ar putea contraargumenta că eseu personal din final, de proporțiile unui roman, aparține la urma urmei lui „Marcel“, și nu autorului. Dar ideea fundamentală a dizertației lui Marcel este că în cele din urmă a ajuns la adevărul despre viață și

artă — adevăr deținut de Proust însuși. Deși unele dintre diferențele cele mai izbitoare între autor și narator persistă în această ultimă parte, diferențele intelectuale sint neglijate: autorul, naratorul și cititorul trebuie să vadă adevărul împreună pentru ca acest capitol să reușească așa cum voiește Proust. Reușește într-adevăr, chiar dacă refuzăm să acceptăm *ad literam* unele dintre teoriile lui Marcel, deoarece — deși nu putem exemplifica succesele sale aici — lumea eternă pe care o descoperă *este* în linii mari compatibilă cu experiența pe care o avem în legătură cu viața, timpul, memoria și arta ¹⁴.

Efectul general al operei, poate fi explicat considerînd relatarea discursivă a descoperirilor lui Marcel ca punctul culminant, țelul, răsplata pe care-am așteptat-o de la bun început: aceasta este povestea care ne arată cum Marcel devine un narator creditabil. Pe scurt, cartea își găsește unitatea într-o idee, în căutarea unei idei, și pentru a putea controla precis în ultimă instanță acea idee trebuie să fim derutați și dezorientați, ca și naratorul, pînă la revelația finală. Deși multe părți își găsesc unitatea în baza altor preocupări — dragostea lui Swann pentru Odette, de exemplu, care-l implică pe cititor în preocupările convenționale ale unei trame amoroase — aceste episoade servindu-i lui Marcel ca amintiri exemplificatoare care-i vor revela adevărul despre viață și artă.

În căutarea timpului pierdut e definitorie așadar pentru un număr mare de romane moderne în care căutarea adevărului își găsește rezolvarea în descoperirea că adevărul nu se află în concepte ci în realitatea procesului artistic. Nimeni nu pare să fi descoperit ce anume distinge cele cîteva succese în această modalitate de nenumăratele eșecuri. Nu este nimic mai plicticos decît un „erou-romancier“ plicticos care caută, din motive neclare, un adevăr atît de banal încît cititorul se întreabă la sosire, de ce oare mai trebuia întreprinsă călătoria. S-ar putea spune că tocmai adevărurile despre artă devin interesante într-un roman numai cu prețul unor mari eforturi. Desigur, nu vom fi implicați profund în confuziile eroului-romancier în legătură cu obiectivele artei sale decît în cazul în care, ca la Proust, aceste obiective ne vorbesc într-un fel despre viața cărții însăși. Cei mai mulți cititori nu sînt roman-cieri — deși dacă citim multe opere moderne am ajunge să

credem că autorii lor au presupus acest lucru — și puțini sînt romancierii cu suficientă intuiție pentru viață și artă astfel încît să investească cu semnificație relația dintre ele.

2. *Confuzia în problemele morale și spirituale* — Dacă arta ar fi „artă pentru artă“ în sensul limitativ de a exista numai pentru a trezi plăcerea prin intermediul formelor și modelelor abstracte, atunci ne-am putea aștepta să fie la fel de bună căutarea unui adevăr ca și căutarea altuia, ne-am aștepta ca modul în care se realizează această căutare să constituie singura distincție dintre bine și rău. De ce să nu poată scrie James un roman tot atît de mare pe tema din *The Sacred Fount* ca pe tema din *Ambasadorii*? Încercarea unor bărbați clevețitori de a-și forma o imagine clară în privința legăturilor amoroase dintr-un grup de musafiri în weekend nu poate avea o importanță egală cu căutarea lui Strether: semnificația vieții însăși. Chiar dacă, printr-un miracol de voință, James ar fi putut să dezvolte *The Sacred Fount* cu ceva din opulența *Ambasadorilor*, ar mai fi nevoie de un al doilea miracol al voinței noastre care să ne determine să ne interesăm de prima dintre căutări la fel de mult ca și de cea de a doua. Dar conflictul între conștiința cuprinzătoare și conștiința îngustă care apare în *Ambasadorii* este ceva prin care a trecut toată lumea, conștient sau inconștient, și romancierul care poate să zugrăvească acest conflict cu însuflețire ne va atrage într-o căutare față de care ne vom simți atașați ¹⁵.

Strether nu este primul erou care să se afle în căutarea adevărului moral menit să rezolve conflictul dintre valorile convenționale sau superficiale. El anticipează însă numeroase opere care, prin spulberarea certitudinilor tradiționale ce ar putea fi oferite în cadrul unei piese, accentuează pentru cititor impresia de izolare a personajului confruntat cu problemele sale morale, subliniind astfel propria dilemă a cititorului pe măsură ce acesta înaintează în lectură. Naratorul creditabil dintr-o operă mai veche, cum e *Marile Speranțe*, putea să ofere un liman liniștit pentru rătăcitul Pip, dar pentru Paul Morel sau pentru Stephen Dedalus nu există un astfel de liman. Din acest punct de vedere ca și din multe altele, romanul modern a încercat să se apropie de viața însăși mai mult decît se încercase vreodată în romanele de pînă atunci. Lasă-l pe cititor să aleagă singur, obligîndu-l să opteze în

toate la fel cum optează eroul și în aceste condiții va realiza mult mai profund valoarea adevărului atunci când este cucerit sau pierderea acestuia atunci când eroul eșuează.

Nu este de mirare că se polemizează în critică asupra faptului dacă operele scrise în această modalitate sînt sau nu „cu adevărat romane“. Pentru a fi izbutite artistic, ele trebuie să aibă un puternic efect moralizator; cu cît cititorul simte mai puternic dilema morală ca pe propria sa dilemă, cu atît mai puternică va fi reacția sa față de o operă percepută ca o experiență imaginară încheată. Sînt oare romanele lui Kafka moralizatoare? Putem răspunde afirmativ numai în măsura în care considerăm că a-l obliga pe cititor să se gîndească la propriile sale dileme morale înseamnă a fi moralizator. Și totuși este la fel de lesne de argumentat că încercarea lui Kafka nu vrea decît să-l facă pe cititor să recunoască întreaga semnificație a dilemelor lui „K“ — că dacă vrem să simțim pe deplin inutilitatea comică și patetică a încercărilor *sale* oarbe trebuie să le simțim de parcă ar fi ale noastre ¹⁶.

În *Căderea* ¹⁷ lui Albert Camus, de pildă, vedem cît de departe poate merge un autor în efortul său de a implica cititorul, derutîndu-l. Acțiunea, dacă poate fi numită astfel, este o căutare pur intelectuală și morală. Narațiunea se reduce la monologul eroului, Clamence care asemenea bătrînului marinar, acostează un ascultător normal, burghez, trezindu-i curiozitatea în legătură cu încercările spirituale prin care a trecut naratorul — în acest caz referindu-se la motivul pentru care se consideră pe sine un judecător-penitent. Se dezbară treptat de pretențiile sale de virtute care-l protejau, dezvăluindu-și tot mai mult trufia goală și vicioasă. Detaliile acestei autorevelări ce apar pe măsură ce autorul construiește un analog modern la visul lui Ivan despre Marele Inchizitor nu sînt importante aici. Metoda contează, însă; tocmai fiindcă nu există un autor vizibil Clamence îl poate ademeni atît pe ascultător cît și pe cititor să trăiască aceeași prăbușire spirituală pe care a cunoscut-o el însuși. „Și, oricum, recunoști că te simți astăzi mai puțin mulțumit de tine ca acum cinci zile?“ (p. 163). Dar dacă ascultătorul se simte mai puțin mulțumit de sine după ce a ascultat timp de cinci zile detaliile acestei subminări morale, lucrul este valabil și pentru cititor. Portretul pe care și l-a făcut Clamence devine unul din por-

tretele cititorului. Eșecul lui Clamence de a face față marelui sale crize morale, când refuzase cu mult timp în urmă să vină în ajutorul unui sinucigaș care se îneca, devine neputința noastră generală de a accepta răspunderea morală.

În măsura în care citim această carte așa cum trebuie, sîntem captivați, ispitiți chiar de către narator să asumăm un rol în acțiune. Participăm la dialogul care are în vedere probleme morale grave, într-un fel ca în dialogul ironic cu *Tristram Shandy* a cărui finalitate este comică. Duplicitatea sa, la fel ca cea a lui Tristram include o deformare deliberată. Într-adevăr, Clamence este foarte explicit în legătură cu nesinceritatea sa. Vorbind de posibilitatea ca oamenii să poarte o „firmă” care să indice adevărul ultim despre ei, „adevărata lor profesiune și identitate”, Clamence spune că firma sa ar reprezenta „un chip dublu, un Janus fermecător purtînd înscris deasupra mottoul casei: «Să nu ai încredere». Pe cărțile mele de vizită: «Jean-Baptiste Clamence, actor dramatic»” (p. 47). Nu numai că este un om cu multe fațete; dar ne induce deliberat în eroare. Spre deosebire de omologii săi din romanul modern, care sînt doar derutați sau rătăciți printre propriile lor identități divizate, el adoptă falsitatea ca pe o parte necesară a metodei sale ¹⁸.

Știu ce gîndești: este foarte greu să separi adevărul de minciună în ceea ce spun. Sînt de acord că ai dreptate ... Vezi, o persoană pe care o cunoșteam, împărțea ființele omenești în trei categorii: cei care preferă să nu aibă nimic de ascuns decît să fie obligați să mintă, cei care preferă să mintă decît să nu aibă nimic de ascuns, și în sfîrșit cei cărora le plac atît minciunile cît și secretele. Te voi lăsa să alegi categoria care mi se potrivește. Ce-mi pasă? Oare nu-i așa că minciunile duc în cele din urmă la adevăr? Și toate poveștile mele, adevărate sau mincinoase, tind spre aceeași concluzie? Nu au toate aceeași semnificație? Și ce contează dacă sînt adevărate sau mincinoase, dacă în ambele cazuri sînt semnificative pentru ceea ce am fost sau sînt? Uneori este mai ușor să vezi limpede într-un mincinos decît într-un om care spune adevărul. Adevărul, ca și lumina, orbește. Minciuna, pe de altă parte, este un

clar-obscur frumos care scoate în evidență obiectele.
(pp. 119—20).

Și nu numai că trebuie să trișeze pentru a-i sili pe ascultătorii și cititorii săi să-l judece mai întâi pentru ca apoi să îndrepte judecata împotriva lor. Însuși adevărul asupra ființelor umane, pe care el îl explorează, este că sînt pline de duplicitate: „După o cercetare îndelungată asupra propriei mele persoane, am descoperit duplicitatea fundamentală a ființei omenești“ (p. 84). Și într-adevăr aspectul distructiv al mesajului acestui Ioan Botezătorul de ultimă oră, Jean Baptiste Clamence, nu poate fi comunicat decît prin narațiune impersonală, necreditabilă. Ca și visul lui Ivan despre Marele Inchizitor, are nevoie de un narator pus în fața unei probleme insolubile pe care o confruntă singur. (Este de remarcat că naratorul din opera lui Dostoievski, atît de volubil pe alocuri, rămîne cu desăvîrșire mut! în dialogul dintre Ivan și Alioșa ca și în lunga relatare despre Inchizitor. Ivan și Alioșa trebuie să înfrunte problema lor neajutați).

Latura pozitivă a mesajului autorului este altă poveste. Este atît de mascată de confuziile și negațiile lui Clamence încît este firesc s-o căutăm în afara romanului, în alte opere ale lui Camus ca s-o adaptăm apoi la opera respectivă. A afirma acest lucru însă echivalează cu a arăta punctul slab al operei, deși este greu de spus cum s-ar fi putut evita acest neajuns. A folosi metoda lui James din „Fiara“ lăsînd stilul autorului să furnizeze un comentariu permanent asupra judecăților lui Clamence, ar contribui la afirmarea importanței de a-și asuma liber responsabilitatea — dar ar atenua în același timp implicarea cititorului în confuziile lui Clamence.

Întîlnim aceeași problemă în *Străinul*, roman scris la persoana întîi (1942). Structura operei amintește în anumite privințe de „Fiara din Junglă“. Meursault trece prin toate tribulațiile vieții, ca și Marcher care este complet străin de emoțiile și trăirile omenești normale. Dar spre deosebire de Marcher descoperă că la urma urmei nu este un om pierdut, că în izolarea sa indiferentă a intuit un adevăr în legătură cu indiferența întregului univers, și că fusese fericit tot timpul „și că încă mai este fericit“¹⁹.

Este foarte greu să realizezi legătura între această afirmație și numeroasele negații ale operei. De ce, dacă Meursault

iși deschide sufletul „indiferenței blinde a universului“ simțindu-l „prietenos“ în „indiferența“ sa, să trebuiască să ajungă la asemenea concluzii? „Pentru ca totul să se împlinească, pentru ca să mă simt mai puțin singur, nu-mi mai rămâne decît să sper că în ziua execuției mele voi fi aclamat de o mulțime uriașă de spectatori urlîndu-și scirba“. De ce oare „în pragul libertății“, să-și dorească „urlete pline de scirbă“ în loc de, să zicem, expresii ca „indiferența blindă“? Un cititor foarte experimentat poate fără îndoială să deslușească răspunsuri la aceste întrebări citind opera însăși cu atenție. Dar numeroși critici au mărturisit că au nevoie de speculațiile lui Camus ca puncte de reper în lectură, așa cum apar în *Mitul lui Sisif* și în *Omul revoltat*. Și chiar printre aceștia există destul de multe neînțelegeri în legătură cu semnificația ultimă a operei²⁰.

În literatura căutării morale există numeroase opere în care căutarea eșuează. În unele dintre ele, confuzia nu este niciodată lămurită: cititorul estelăsat nedumerit în mod deliberat în legătură cu problemele care apar în carte. *Eclaircissement*-ul de la sfîrșit, dacă acest termen mai poate fi folosit pentru lucruri atît de obscure, relevă viziunea unei absurdități totale.

Se poate imagina teoretic un roman în care nu s-ar face nici o încercare de a indica o direcție către o concluzie sau o iluminare finală. O astfel de operă ar putea să comunice pur și simplu un sentiment covîrșitor al neputinței de a mai crede în ceva, că totul este haos, că nimeni nu-și poate găsi drumul, că toți „călătorim către capătul nopții“. Într-o operă de acest fel, nu numai că naratorul și cititorul întîmpină împreună problemele de nerezolvat pe măsură ce apar, dar este de presupus că autorul implicat îi va însoți, nimeni nu va putea deveni mai înțelept după ce a citit cartea. Autorul unei astfel de opere trebuie să lase acțiunea nerezolvată: orice rezolvare ar implica un criteriu valoric în funcție de care o situație poate fi mai aproape de desăvîrșire decît alta. Doar sentimentul nelămurit al unei continuări fără noimă ar putea să exprime pe deplin un nihilism total de acest gen.

Există multe tipuri de „nihilism“ în roman, de la *Inima întunericului* a lui Conrad pînă la viziunile apocaliptice recente

inspirate de imaginea amenințătoare a catastrofei atomice finale. Toate par să înfrunte o problemă comună, o problemă care se află la granița dintre estetică și metafizică: de vreme ce neantul poate fi descris ca atare, nemaivorbind că poate fi dramatizat, *ceva* sau *cineva* trebuie să apară întotdeauna ca făcînd *ceva*, și dacă acțiunea urmează să fie cît de cît sesizată de cititor, trebuie să fie într-un fel adaptată unei scheme valorice care să-i fie inteligibilă (vezi cap. V, de mai sus). Dacă, de pildă, prezentăm un personaj prins într-un destin potrivnic care nu are o soluție inteligibilă, condițiile succesului nostru literar necesită ipoteza că a fi prins într-un destin absurd este un lucru rău, în care caz *există* un sens oricît de rudimentar. A scrie înseamnă a afirma în cel mai rău caz superioritatea *acestei* ordini asupra *acelei* ordini²¹. O superioritate însă în raport cu care cod de valori? Orice răspuns ar contrazice în mod necesar nihilismul total. Pentru nihilismul total, sinuciderea, și nu construirea unor forme semnificative este singurul gest consecvent.

Nu este de mirare atunci, că deși putem întilni numeroase personaje pierdute în situații disperate, personaje a căror unică descoperire nu poate fi decît că nu există nimic de descoperit, sau a căror acțiune ultimă este sinuciderea sau alt gest disperat, operele în care apar pot fi numite nihiliste numai într-un sens larg și convențional²².

Dacă am dreptate în această concluzie, care nu este esențială în discuția noastră, este clar că orice încercare de roman „nihilist“, toate formele de narațiune creditabilă ar fi neadecvate. Dacă lumea cărții este lipsită de semnificație, cum ar putea să existe un narator creditabil? Pentru ce anume să fie creditabil? Conceptul însuși de creditabilitate presupune că se poate spune *ceva* cu adevărat obiectiv despre acțiuni și gânduri. A-l numi pe Iov un om „fără cusur și drept“ este lipsit de sens dacă perfecțiunea și integritatea nu au semnificație într-un univers inteligibil. Cea mai mică intruziune a comentariului cuiva neimplicat în aceeași capcană absurdă în care se află personajele va atrage atenția cititorului asupra iluziei pe care se bazează orice operă de acest fel. Mai mult, ar scade implicarea emotivă a cititorului în destinul crîncen al sufletelor pierdute ale cărții. Dacă nu există într-adevăr nici o lumină care să ne lumineze drumul,

atunci *orice* gen de intuiție creditabilă va diminua forța peregrinărilor noastre.

Multe opere așa-numite nihiliste sînt de fapt opere de protest activ sau chiar de afirmare, oricît de impersonală ar fi modalitatea în care sînt scrise; ele pot astfel, dacă e nevoie, să includă naratori, sau reflectori care sînt cel puțin pînă la un punct creditabili. Îl dezorientează pe cititor în privința unui grup de norme, numai pentru a impune altul, nu se poate să nu existe ascuns pe undeva un narator creditabil al acestui cod particular. Cînd Hemingway scrie povestirea nihilistă „Un loc curat și luminos“, poate să creeze un personaj care îl reprezintă deoarece povestea nu este pînă la urmă cîtuși de puțin nihilistă. Deși nu avem motiv să credem că simpatia lui Hemingway nu împărtășește rugăciunea chelnerului către *nada*, către neant, știm că se află de partea chelnerului care dorește să existe un loc curat și luminos pentru toți vagabonzii solitari care trebuie să înfrunte zădărnicia *nadei*. Spre deosebire de alte povestiri de Hemingway în care personajele au voie să vorbească în numele valorilor sale fără ca să fi cîștigat, dacă ne putem exprima astfel, acest drept, în povestea de față purtătorul de cuvînt al autorului dispune de toate prerogativele puterii. Exprimînd o stare de înverșunare împotriva întunericului cu o hotărîre de a lupta împotriva acestuia cu lumină — măcar cu locul luminos și curat al artei însăși — povestirea poate face loc unui purtător de cuvînt dramatizat de o factură extrem de simplă și directă. Dacă efortul lui Hemingway ar fi fost într-adevăr un substitut pentru credințele noastre în *nada*, dacă ar fi scris într-adevăr o polemică asupra deznădejdiei, vocea directă a chelnerului, chiar așa neelocventă cum este, ar fi fost inacceptabilă. Pe de altă parte caracterul sfișietor al viziunii scriitorului asupra *nadei* ar fi redus dacă un narator creditabil ar interveni să explice situațiile comune și reconfortante despre scriitor pe care tocmai le-am prezentat aici.

„CONLUCRAREA TACITĂ“ DINTRE AUTOR ȘI CITITOR

Efectele dezorientării deliberate reclamă o concordanță perfectă între narator și cititor într-un efort comun la care autorul tăcut și invizibil colaborează implicit, ajungînd

uneori să împărtăşească chiar şi soarta grea a naratorului. Efectele pe care le vom discuta în continuare solicită o conlucrare tacită între autor şi cititor fără ştirea naratorului. Puţini naratori moderni au numai calităţi fie la o extremă fie la cealaltă, dar preponderenţa unora asupra altora va determina efecte radical deosebite în operele respective. În primul caz, chiar dacă naratorul poate avea nişte defecte grave, ca Miranda, ele sînt aproape imperceptibile. În al doilea caz, deşi naratorul poate avea calităţi intelectuale sau sufleteşti compensatoare, călătorim cu autorul tăcut, observînd ca de pe locul din spate stilul caraghios, stingaci, ridicol sau poate nervos al naratorului la volan. Se poate întîmpla ca autorul să ne facă cu ochiul, sau să ne facă semn cu cotul, dar e posibil să nu ne vorbească. Cititorul va arăta înţelegere sau nemulţumire, dar nu-l va accepta niciodată ca pe un conducător sigur.

Deductiile pe care asemenea naratori le solicită cititorului pot fi foarte simple, ca în *Huckleberry Finn*, sau foarte complicate, ca în *Ulise*, unde trebuie să ne găsim drumul în compania multor naratori diferiţi, cei mai mulţi dintre ei necreditabili dar fiecare în felul său propriu. Efectele sînt la fel de variate, de la simpatia profundă pentru Huck pînă la ostilitatea pe care ne-o trezeşte Montresor, eroul lui Poe sau naratorul episodului Ciclopilor în Joyce²³. Dar dincolo de numeroasele efecte particulare care pot fi accentuate sau suprimate folosind acest tip de narator, putem recunoaşte trei feluri de plăceri generale care se manifestă într-o oarecare măsură ori de cîte ori cititorul este chemat să deducă poziţia autorului prin paravanul semi-transparent ridicat de narator.

Plăcerea de a descifra — O poveste recentă a lui Vladimir Nabokov *The Vane Sisters*²⁴ împinge plăcerea conlucrării tacite cît se poate de departe în direcţia criptografiei, dacă putem s-o numim aşa. Naratorul primeşte, fără să fie conştient şi în contradicţie cu neîncrederea sa în spiritism, o serie de mesaje de pe lumea cealaltă. Cel mai important mesaj se află cuprins între un acrostih în paragraful final, fără ca el să bănuiască că l-a introdus acolo în mod inconştient. Felicitîndu-i pe „primii cinci experţi ai codurilor“ care au trimis benevol soluţiile acrostihului pentru urmă-

torul număr din revista *Encounter* Nabokov scria: „Greutatea a fost să introduc pe furiș acrostihul, fără ca naratorul să-și dea seama că mesajul se afla acolo, fiindu-i inspirat de către fantome. Nimic de felul acesta n-a mai fost încercat pînă acum de nici un autor“²⁵. Această afirmație este greu de contrazis, dar au mai existat și alte ocazii la fel de subtile pentru experții dezlegărilor, mergînd de la cele mai serioase configurații simbolice pînă la glumeața urare de Crăciun a lui Joyce. „End a muddy crushmess“ * sau strigătul poligamului din capela lui Soliman: „Brimgem Young, bringem young, bringem young“²⁶.

Este evident — cel puțin după ce l-am citit pe Joyce — că nu există limită pentru plăcerile rebusiste care se pot afla îngrămădite într-o carte. Și este limpede că tentația pentru rebusist este și mai mare atunci cînd sprijinul-explicit al autorului, vorbind în numele său, lipsește aproape cu desăvîrșire. Deci în măsura în care o operă depinde de activitatea de descifrare a cititorului, nu poate să cuprindă un ajutor explicit.

Cu toate acestea nimeni nu a pretins vreodată că aceste recompense sînt foarte importante în sine. *Veghea lui Finnegan* a fost adesea atacată ca un interminabil joc de cuvinte încrucișate, dar după cîte știu nu a fost niciodată apărută ca atare.

Plăcerea colaborării — Adevărata valoare care rezultă din obligația cititorului de a descifra rezidă în consecințele acestei activități asupra atitudinii sale față de poveste și autorul său. Într-una din primele recenzii din *Atlantic Monthly* din care am citat deja afirmațiile lui James asupra artei de „a modela cititorul“ accentul cade cu toată forța pe acest unic aspect. „În cazul în care îl modelează cum trebuie, adică îi suscită interesul, cititorul face jumătate din treabă“²⁷. James nu se referă aici numai la a-l face pe cititor conștient de propria sa inteligență. El își modelează cititorii forțîndu-i să rămînă într-o stare de alertă care le va permite să sesizeze efectele sale cele mai subtile.

Dificultatea care survine în orice discuție legată de avantajele și riscurile pe care le comportă cerința adresată citi-

* Joc de cuvinte realizat prin pervertirea sensului urării „A. Merry Christmas“ (n. t.).

torului de a descifra — de obicei în termeni ca „dificil“, „obscur“, „complex“, sau „aluziv“ — rezultă din faptul că este mult prea generală, ca și cum ar exista vreo lege abstractă care spune ce grad mai mare sau mai mic de obscuritate este cel corespunzător. Sintem obișnuiți cu nenumăratele atacuri prost informate asupra obscurității romanului modern, bazate aparent pe ipoteza că este greșit să te aștepti ca cititorul să posede indiferent ce fel de cunoștințe. Există cel puțin tot atâtea contraargumente de ordin general care par să sugereze că orice literatură care nu este dificilă este proastă. Criticii din ambele tabere vorbesc rareori despre opere concrete, fiind mult mai interesați să atace ignoranța publicului sau încăpăținarea poezilor și a romancierilor²⁸.

Totuși, dacă există vreo certitudine în această privință este că diferite opere vor produce criterii diferite din acest punct de vedere, că un grad de aluzivitate care poate fi fatal unui tip de operă ar putea fi prea transparent pentru alta. Cei mai mulți cititori nu vor izbuti, așa cum mi s-a întâmplat și mie, să descifrez acrostihul lui Nabokov, dar asta nu înseamnă neapărat că este prea obscur: dacă povestea trebuie să existe, acest mic joc cu acrostihul trebuie să facă parte din ea, și s-ar putea să nu poată fi folosit decât atunci când e obscur. Deși Nabokov îi îndepărtează fără îndoială pe mulți cititori ai revistei *Encounter*, gradul de dificultate poate fi perfect adecvat operei în întregime. Doar o examinarea amănunțită a întregii povestiri, cu o explorare a tuturor modalităților posibile de elucidare, ne-ar putea lămuri dacă numărul de indicii este suficient sau nu. Ce sens ar avea să-i spunem lui Joyce că a cerut „prea multă“ cripto-analiză în *Veghea lui Finnegan*? Prea multă pentru voi și pentru mine, poate, și s-ar putea în cele din urmă să respingem din motive morale un autor care exclude practic pe toată lumea. Dar nu prea multă pentru romanul însuși. Cui i-ar păsa de *Veghea lui Finnegan* dacă n-ar fi înțesată de „finneganvegh-isme“.

Poate că cel mai evident exemplu de aplicare greșită a principiilor generale la problema dificultății se naște tocmai atunci când e vorba de a-l face pe cititor să lucreze. Este fără îndoială adevărat că cititorul trebuie să-și dea osteneală. Afirmatia făcută de Ewald în legătură cu Swift, cu faptul

că exigențele sale față de cititor „explică neîndoios o mare parte din forța intelectuală și emoțională pe care o au scrierile sale”²⁹, este valabilă în cazul multor romancieri dar nu ne ajută întru nimic în rezolvarea problemelor noastre. În primul rînd, este evident că afirmația poate fi făcută în legătură cu *orice* dificultate, fie că e introdusă în mod iscusit, fie aruncată la întîmplare. Problema cititorului este tocmai realizarea distincției între dificultatea autentică, funcțională și obscuritățile care provin din neglijență, falsă mîndrie sau pur și simplu din ineptie goală. A aprecia o dificultate — fie că ne pune la treabă fie că nu — care rezultă doar din incapacitatea autorului de a-și scrie opera în mod desăvîrșit este tot atît de fatal pentru critic ca și condamnarea unei dificultăți care este într-adevăr o parte necesară dintr-un tot.

Mai mult o astfel de pretenție poate să ne facă să uităm că descifrarea aluziilor și a subtilităților este doar o formă a colaborării active a cititorului și nu și cea mai importantă formă în fond. Sînt multe lucruri care pot fi cerute cititorului în afară de a ghici cine face ce și cui, sau dacă este bine sau nu ceea ce face. Trebuie să-mi pun în acțiune toate resursele pentru a înțelege *Regele Lear*. Trebuie la fiecare pas să dau răspunsuri extrem de complicate unor stimuli extrem de complecși; imaginația mea și sensibilitatea mea etică sînt solicitate la maximum. Dar nu mi se cere să descifrez cine știe ce. Cunosc mobilurile fiecărui personaj fără să fie nevoie să mă retrag în bibliotecă pentru documentare. Nu mi se cere să ghicesc dacă Lear face o greșală izgonind-o pe Cordelia. Nu este nici cel mai mic mister în legătură cu intențiile lui Edmund. Și mi se *spune* direct în nenumărate feluri cum trebuie să reacționez față de Goneril și Regan. Pe scurt, deși pot găsi desigur numeroase elemente care să mă pună pe gînduri, nu sînt elemente majore și plăcerea de a descifra pe care mi-ar putea-o provoca examinarea sau citirea piesei este subordonată satisfacțiilor majore pe care le oferă. Mă concentrez asupra piesei cum se întîmplă în cazul puținor experiențe artistice, dar concentrarea mea nu urmărește să descifreze sau să cîntărească aluziile, să dezvăluie intenții. Este concentrarea pe care mi-o impune necesitatea

de a mă ridica la nivelul înțelegerii complexității imaginative și emoționale a tragediei lui Lear.

Conlucrare tacită, complicitate și colaborare — Succesul tuturor funcțiilor importante ale narațiunii necreditabile depinde de efecte mult mai subtile decât simpla flatare a cititorului sau mobilizarea lui. Ori de câte ori un autor comunică cititorului său un detaliu secret, el crează o atmosferă de complicitate față de toți acei din povestire sau din afara ei, care nu-l înțeleg. Ironia este astfel întotdeauna un procedeu atît de excluziune cît și de incluziune; iar cei care sînt incluși, cei care au norocul să dețină informația necesară pentru a sesiza ironia, nu pot să nu derive cel puțin o parte a plăcerii din sentimentul că ceilalți sînt excluși. În cazul ironiei care ne preocupă, vorbitorul este el însuși ținta ironiei. Autorul și cititorul sînt într-o complicitate secretă, în spatele vorbitorului, căzînd de acord asupra criteriului în funcție de care este incriminat.

Efectul se poate desluși și mai lesne atunci cînd naratorul se arată neștiutor în lucruri pe care ar trebui să le știe. Cînd naratorul lui Thurber din „You Could Look It Up“ spune că cei doi prieteni erau ca Damon și Phidias, sau ca „Bethlehem dezlănțuit“ cei mai mulți cunoaștem datele pe care se bazează gluma, și trăim la nivelul cel mai simplu cu puțință efectul pe care îl am eu în minte.

Plăcerea noastră este formată din mîndria pe care-o avem în faptul că știm, ridicolul naratorului ignorant și un sentiment de complicitate cu autorul tăcut care, cunoscînd și el faptele a întins capcana naratorului său și acelor cititori care nu vor sesiza aluzia. Aceste trei ingrediente se pot combina în moduri foarte diferite, dar sînt întotdeauna citeșitrele prezente ori de câte ori un narator își dezvăluie greșelile cu propriile sale cuvinte, fără ajutorul unei inteligențe superioare.

Observ, desigur, doar acele indicii pe care sînt pregătit să le observ, și așadar nu sînt conștient de ironie ca de ceva care-*mi* dă într-adevăr de lucru. Ne gîndim întotdeauna la *ceilalți* cititori ca fiind prinși în capcană. Sîntem într-adevăr tentați să respingem forme mai simple de ironie, ca fiind prea evidente — ceea ce înseamnă că numărul celor excluși de la glumă este prea mic. Toată lumea știe de Damon și

Pythias. E prea ușor. Dar hazul crește odată cu exclusivismul. Cînd tînărul atlet care narează *The Southpaw* (*Stîngaciul*), al lui Mark Harris, se plînge că poveștile de baseball ale lui Ring Lardner nu sînt foarte bune deoarece Lardner nu se sinchisește prea mult de rezultatul jocului, în această privință gluma are mai mult haz decît dacă plîngerea ar fi în legătură cu Shakespeare; are un aer de exclusivitate. Mai puține sînt persoanele care-l cunosc pe Lardner decît cele care-l cunosc pe Shakespeare, și aceia dintre noi care avem impresia că admirăm povestirile de baseball ale lui Lardner pentru ce au ele mai bun putem fi izolați mai bine decît în cazul unei versiuni deteriorate a monologului „A fi sau a nu fi”. Numărul exact nu contează; chiar dacă fiecare cititor sesizează gluma, plăcerea fiecăruia va include sentimentul unei comunicări exclusive: stîngaciul, la urma urmei nu o sesizează.

Astfel de erori factice nu constituie o explicație pentru nici una din părțile semnificative ale experienței noastre literare. Dar relația dintre autor și cititor de care depind erorile, extinsă asupra unor deficiențe mai subtile, poate fi întîlnită în multe lucrări moderne valoroase. Este adevărat că naratorii care-și dezvăluie inconștient brutalitatea, lipsa de sensibilitate, meschinăria sau tendința de a comite eroarea tragică sau comică, nu au nevoie de reticența auctorială pentru a-și produce efectul. În toate marile tragedii clasice greșelile și erorile vorbitorului sînt corectate pentru auditoriu de ceea ce spun sau fac celelalte personaje. Cînd Othello se apropie de Desdemona într-o izbucnire de gelozie știm că este gata să comită o greșeală tragică; Shakespeare i-a folosit pe Iago și pe Desdemona pentru a ne spune acest lucru. Putem cu greu susține că piesa ar fi fost mai mare dacă Shakespeare ne-ar fi cerut să deducem greșelile lui Othello îndărătul relatărilor sale plauzibile.

Cu toate acestea într-o mare parte din romanele moderne valoarea negativă a reticenței auctoriale pare să aibă o contribuție pozitivă. Exact așa cum simpatia noastră crește călătorind alături de singuratica Miranda, tot așa plăcerea ironică crește mergînd alături de protagoniști mai puțini simpatici ale căror greșeli nu sînt arătate niciodată direct.

Unul din cele mai izbutite pasaje de acest gen este secțiunea lui Jason din *Zgomotul și furia*. Deși drumul nostru în lumea morală pervertită a lui Jason este netezit în multe privințe de ceea ce a precedat, pasajul este construit în primul rînd pe glume secrete între noi și autor. Văzînd totul într-o lumină contrarie celei aruncate de sufletul întunecat al lui Jason putem ajunge la concluzia că orice comentariu poate dăuna efectului pur.

Curva tot curvă rămîne, vreau să zic. Vreau să zic că ai noroc că tot ce te îngrijorează e că-și face de cap în afara școlii... „N-aș crede să-și facă de cap în afara școlii numai așa ca să facă ce-ar putea face și în public“, zic...

„N-o să-l las [să te bată] spune Dilsey. Nu-ți fă griji, dragă“. Mi se-agăță de braț. Apoi s-a desfăcut cingătoarea și-am sărit în lături cu o smucitură și i-am făcut vînt. S-a împiedicat de masă. Era atît de bătrînă că abia se mai mișca. Dar e tocmai ce trebuie: ai nevoie de cineva la bucatărie ca să mănînce haleala pe care ai tineri nu pot s-o înghită. A venit clătînîndu-se între noi, încercînd să mă apuce din nou“. „Dă-n mine atunci“ zice, „dacă-ți vine așa să dai. Dă-n mine“, zice.

„Și ce-aș mai face-o!“ zic.

„Dă-i da [fermierului] recoltă mare tot n-o strînge; dă-i da mică tot nu-i ajunge. Și pentru ce? pentru o adunătură de afurisiți de ovrei răsăriteni, nu vorbesc de — ai de sînt de credință evreiască“ zic.

„Am cunoscut cîțiva evrei buni cetățeni. Și tu ai putea fi unul“, zic.

„Nu“, zice. „Îs american“.

„Nu-i bai“, zic. „Dau fiecăruia ce-i al lui, nu mă uit la religie sau la altceva. N-am nimic cu evreii ca oameni“, zic. „Doar cu rasa“...

„Data trecută i-am dat patruzeci de dolari. I-am dat. Nu-i promit niciodată nimic femeii și nici nu-i spun ce-am de gînd să-i dau. Numai așa le strunești. Să le lași să ghicească. Dacă nu poți să le uluiești în alt chip dă-le un pumn în falcă...“

„Gîndesc că n-ai să te înhami niciodată la nimic“, zice. „Numai dacă nu-i vreo treabă de-a lui Jason Compson“, zic.

„Și cînd m-am dus să-l ridic [cecul pentru Quentin] singurul lucru care m-a surprins a fost că era vorba de un mandat de bani, nu de un cec. Da, domnule. Nu poți pă niciunu' să pui bază. După tot ce-am riscat, cu riscu' să-afle Mama, că ea vine aici o dată, de două ori pe an, cîteodată și eu care trebuia să-i spun minciuni Mamei. Asta zici tu recunoști. Și nu cred că nu-i în stare să încerce să anunțe poșta să nu lase pe nimeni în afară de ea să-l încaseze. Să dai cincizeci de dolari unui țînc.“

În timp ce se desfășoară acest catalog al bigotismului, crimei, cruzimii și ignoranței, puțini dintre noi vor simți nevoia unui comentariu care să le limpezească judecata. Nu numai că nu avem nevoie de o călăuză. Am refuza categoric una dacă ni s-ar oferi. Găsim plăcere în comunicarea și chiar complicitatea strînsă cu autorul în spatele lui Jason. Cele mai multe din greșelile și nelegiuirile lui Jason sînt atît de flagrante că nu ar avea nici un haz să vorbim despre ele deschis. De fapt, una dintre frustrările criticii este că cele mai multe efecte care au nevoie să fie explicate sînt de așa natură încît și-ar pierde savoarea prin explicitare. Autorii lor le-au lăsat în subtext în primul rînd fiindcă o discuție deschisă amenința să le distrugă. A-l numi pe Jason un bigot, un fanfaron, un hoț, un sadic nu oferă nici unul din efectele comice pe care le oferă purtarea sa nelegiuită. Dar a colabora cu Faulkner în spatele lui Jason este cu totul altceva. Îl observăm pe măsură ce nesăbuița sa se dezvăluie disprețului, urei, risului și chiar — pînă într-atît de puternic este efectul vitalității psihologice — milei noastre. Această tehnică ne permite să evităm zonele senzaționale ale melodramei fără a ne simți stînjeniți. Respirînd aerul violent al ironiei putem ignora cît de mult ne-am apropiat de fantezia gotică.

În concluzie descoperim un tip de colaborare la un anumit nivel moral care se poate dovedi printre cele mai multumitoare experiențe de lectură trăite de noi. A colabora cu

autorul prin furnizarea sursei unei aluzii sau descifrarea unui joc de cuvinte este una. Dar a colabora cu el furnizând judecata morală matură reprezintă un exercițiu cu mult mai pasionant. În tratarea lui Jason, trebuie să-l ajutăm pe Faulkner să-și scrie opera ridicându-ne la nivelul nostru perceptiv cel mai înalt. Când asistăm la gluma elaborată a lui Jason care nu are nimic împotriva „evreilor ca oameni” ci numai împotriva „rasei” ne putem permite acest lucru prin contribuția experienței noastre lingvistice, a simțului nostru logic și moral, și a experienței pe care o avem în legătură cu bigotii. Când vedem tot ceea ce Faulkner a comprimat în această propoziție ne simțim de parcă am fi scris-o noi înșine, cu atita putere de convingere ne-a cerut să ne aducem contribuția noastră creatoare.

Dar după cele spuse rămâne un mare semn de întrebare. De ce uneori acceptăm sau chiar cerem reticență auctorială iar alteori acceptăm sau chiar cerem asistență auctorială? De ce oare judecata explicită să fie exclusă din *Zgomotul și furia* și acceptată în „Barn Burning”. Când fiul cel tinăr își trădează tatăl dezvăluind planurile sale de a da foc grajdului iar apoi dispare pentru a nu se mai întoarce niciodată, de ce nu numai că acceptăm dar găsim chiar binevenit un pasaj ca următorul?

La miezul nopții ședea pe coama dealului. Nu știa că e miezul nopții și nici cât de departe ajunsese. Dar nu se vedea nici o vîlvătaie în spatele lui și stătea acum, cu spatele întors la ceea ce numise casă timp de patru zile cel puțin, cu fața către pădurea întunecată unde se va adînci de îndată ce-și va redobîndi suflul, plîpînd tremurînd ca varga în întunericul rece, ghemuindu-se în rămășițele cămășii subțiri și mucedu, cuprins de durere și deznădejde, groaza și teama trecuseră, doar durere și deznădejde. *Tată. Tatăl meu*, se gîndi: „Era plin de curaj” strigă brusc, cu glas tare dar nu prea tare nu mai mult decît o șoptă: „Era! Fusese în război. Fusese în cavaleria colonelului Sartoris!” *fără să știe că tatăl său fusese la război pe cont propriu în frumosul, străvechiul sens european al cuvîntului fără să poarte uniformă, fără să admită autorita-*

tea sau să-și arate credința față de nici un om; nici o armată și nici un steag, mergînd la război ca Malbrouck însuși: pentru pradă — nu însemna nimic sau prea puțin dacă era a dușmanului sau a lor săi [sublinierile îmi aparțin].

Nu pot avea pretenția să găsesc un răspuns satisfăcător la această întrebare, dar este clar că nu i se poate răspunde prin considerarea regulilor generale coform cărora vocea auctorială constituie sau nu un defect. Putem spune doar cu oarecare siguranță că tulburarea pe care ne-o produce ultima deznădejde solitară cu care băiatul își apără tatăl este mult accentuată prin faptul că ni se face cunoscut că nici măcar această apărare nu este justificată. Faptul ne conduce întrucîtva spre un răspuns dar ne lasă fără puncte de reper în a hotărî cînd și unde acest sentiment tulburător poate fi în mod legitim intensificat în acest fel. Deși scopurile descrise în acest capitol — înțelegerea, confuzia și plăcerile ironiei — sînt oarecum mai specifice și deci mai utile în critică, decît realismul, obiectivitatea și puritatea, nici unul dintre ele nu poate fi prescris pentru toate cazurile literare. Dacă sînt considerate ca rețete universale pot tot la fel de bine să fie fatale ca și leucitoare. E foarte bine să putem spune că în această operă se potrivește mai bine comentariul și în alta impersonalitatea, dar la ce-i folosește o astfel de acumulare de exemple romancierului care încearcă să ia decizii de ordin tehnic? Desigur trebuie să existe *niște* reguli generale.

Voi reveni pe scurt asupra acestei probleme mai tîrziu. Dar voi ajunge la ea examinînd atent prețul pe care-l poate plăti, în mod deliberat sau fără să vrea, romancierul impersonal.

NOTE

¹ Pentru o discuție asupra funcției retorice a imaginilor în poezie, vezi Rosemond Tuve „The Criterion of Rhetorical Efficacy“, în volumul *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Chicago, 1947), pp. 180—91, *Images and Themes in Five Poems by Milton* (Cambridge, Mass. 1957); și articolul ei „A Name To Resound for the Ages“, din *The Listener*,

28 August, 1958, pp. 312—13, care examinează „funcționarea axiologică a limbajului figurat“ la Milton.

² Vezi Paul Goodman, *The Structure of Literature* (Chicago, 1954) în special analiza *Castelului* lui Kafka, pp. 173—83.

³ Pentru o analiză scurtă și convingătoare a modului în care Joyce a procedat cu ritmul și „focalizarea“ în povestirea „Cei morți“ pentru a rezolva o problemă similară celei examinate în *Emma* vezi studiul lui C. C. Loomis, Jr., „Structure and Sympathy in Joyce's «The Dead»“, în *PMLA*, LXXV (March, 1960), pp. 149—51.

⁴ Vezi *Bibliografia*, Secț. II, B.

⁵ Aceasta nu-l împiedică desigur să folosească în alte scopuri mai târziu, în carte, un narator creditabil. Vezi, mai sus, pp. 186—87.

⁶ O apreciere critică riguroasă a acestei povestiri cu intenția de a dovedi teoriile lui James poate ușor întâmpina dificultăți. Gordon și Tate sînt de părere că de vreme ce nu există decît două „prim-planuri“ acest lucru contravine „efectului scenic“ contrazicînd astfel unul dintre canoanele fundamentale ale lui [James] și anume importanța redării față de simpla aserțiune: „Chiar și așa camuflată cum e vocea sofisticată a lui James, intervine prea mult“. „James nu a făcut nici din Marcher, nici din domnișoara Bartram niște personaje vizibile“. Într-adevăr, dacă „îi considerăm din perspectiva materialului vizibil — a materialului *devenit* vizibil“, este „mult prea lungă“. Toate aceste lucruri pot fi valabile, cu condiția să acceptăm aceste criterii. Dar ne vine foarte greu să înțelegem atunci cum mai pot Gordon și Tate, fără să furnizeze alte probe, să tragă concluzia, potrivit căreia aceasta este poate „cea mai realizată dintre *noveletele* lui James“ și „una dintre cele mai izbutite narațiuni scrise în această limbă“. Dacă așa cum afirmă, „în ultimă instanță efectul se realizează prin tonalitate fie ea chiar și a unei meditații lirice“, și dacă este grav afectată prin neputința de a o face scenică, atunci de ce rămîne atît de mare? Am bănuiala că aici plăcerea lecturii ca atare prevalează asupra doctrinei critice: povestea este mare deoarece, prin controlul înțelegerii și al ironiei, devine o zguduitoare tragedie modernă a descoperirii de sine și dacă vocea lui James se face prea mult auzită, judecînd după criteriile abstracte ale prezentării și povestirii, nu este prea greu de a modifica tonalitatea concepției despre lume a lui Marcher. Vezi Gordon și Tate, *The House of Fiction* (New York, 1950), pp. 229—31. ;

⁷ Text reprodus după volumul *Selected Short Stories of Franz Kafka*, în versiunea engleză semnată de Willa și Edwin Muir (Modern Library ed., 1952), p. 19.

⁸ Vezi Richard M. Eastman „The Open Parable: Demonstration and Definition“, *College English* XXII (octombrie, 1960), 15—18, o discuție utilă asupra „parabolei deschise“, parabola care „printr-o instabilitate deliberată“ prezintă „un singur motiv etic cu o pluralitate de variante și intensități“. Dacă cititorul trebuie împiedicat să „închidă“ parabola — adică să se oprească prea repede la o interpretare simplistă — retorica autorului trebuie „condusă astfel încît prin detalii opace și ireductibile să blocheze verificarea finală a oricărei ipoteze considerate izolat“. „Într-un mod similar, disponibilitatea emoțională urmărită de parabolă poate rămînea deschisă. Prin juxtapunerea detaliilor agreabile și dezagreabile, cititorul este împiedicat să opteze pentru un personaj sau o temă anume. Eastman distruge „parabolele deschise“ ca *Procesul* lui Kafka, *Molloy* și *Endgame* de Beckett de „parabolele închise“ ca cea a bunului samaritean, „Povestea de Crăciun“ a lui Dickens, „The Other Side of the Hedge“ de Forster etc.

⁹ Prefață la *Negrul de pe Narcis*, paragraful de început. Pentru o discuție a manevrării didactice a îndoielilor și confuziilor lui Marlow (și ale cititorului) de către Conrad, vezi James L. Guetti Jr. *The Rhetoric of Joseph Conrad* („Amherst College Honors Thesis“, No. 2 [Amherst, Mass., 1960]).

¹⁰ O altă lucrare care jonglează cu iluziile realității și adevărurile superioare reprezentate prin „minciunile“ romancierului, este volumul lui Jean Cayrol *Les corps étrangers* (Paris, 1959).

¹¹ *Niebla* (Madrid, 1914) citat după versiunea engleză semnată de Warner Fite (New York, 1928).

¹² *Remembrance of Things Past* în versiunea engleză semnată de C. K. Scott Moncrieff (New York, 1934), II, 995.

¹³ Bernard De Voto, *The World of Fiction* (New York, 1950), p. 207.

¹⁴ Vezi Germaine Brée, *Marcel Proust and Deliverance from Time*, în versiunea engleză a lui C. J. Richards și A. D. Truitt (Paris, 1950; New York, 1955). Problema diferenței dintre Proust și Marcel este discutată în special în cap. IX.

¹⁵ Ceea ce spun aici este, desigur, valabil numai atîta vreme cît vorbim despre opere în care interesul principal este căutarea intelectuală a unui adevăr sau a unei viziuni. Nu mai e nevoie să spun că s-ar putea scrie o mare comedie despre încercarea unui grup de bărbați bîrfitori de a descoperi imaginea clară a cuplajelor amoroase din sînul unui grup de musafiri în weekend. Uneori James se apropie de acest tip de comedie în *The Sacred Fount*, dar se apropie numai pentru a

se îndrepta spre altceva, ceva care pare să tindă spre profunzime și care eșuează în procesul acestei încercări.

¹⁶ Pentru o excelentă interpretare „textuală” a tramei din *Castelul* care evită premeditat orice efort de a găsi alegorii sau structuri morale, vezi Paul Goodman *The Structure of Literature* pp. 163—83.

¹⁷ *La Chute* (Paris, 1956) în versiunea engleză a lui Justin O'Brien (New York, 1957).

¹⁸ Cf. eroul-narator în fața lui James din *Confesiunile lui Felix Krull, om de încredere*, de Mann (1954). Ca și Clamence se laudă cu propria sa irealitate instabilă; asemănările sale cu Hermes, pe care el însuși nu le înțelege, sînt mai ales în direcția trăsăturilor viclene și înșelătoare ale acelui zeu cu multe înfățișări.

¹⁹ După versiunea engleză a lui Stuart Gilbert (New York, 1954), p. 154.

²⁰ Cînd *l'Etranger* a fost publicat prima dată, Sartre a mărturisit că nu a putut să-l înțeleagă decît după ce a citit lucrările filozofice ale lui Camus (Camus' *The Outsider* [*L'Etranger*], *Literary and Philosophical Essays*, în versiunea engleză semnată de Annette Michelson [London, 1955]). Vezi de asemenea Carl A. Viggiani „Camus' *L'Etranger*“, *PMLA*, LXXI (December, 1956), pp. 865, 87, în special 886, pentru o discuție asupra „semnificației ultime” a romanului, care „nu poate fi înțeles decît în contextul operei sale complete” p. 865. Vezi de asemenea Alex Comfort *The Novel and Our Time* (London, 1948) pp. 40—42, pentru o discuție excelentă asupra problemelor ridicate cititorului de această operă derutantă. O interpretare confirmată de Camus însuși — oh! fericit criticul care poate găsi un autor modern dispus să confirme sau să infirme — se găsește în lucrarea lui Philip Thody: *Albert Camus: A Study of His Work* (London, 1957).

²¹ Interesul curent în opere literare „deschise” sau centrifuge nu pare să contrazică această poziție: vezi Robert M. Adams *Strains of Discord* (Ithaca, New York, 1958), introducerea și cap. IX; Marius Bewley *The Excentric Design* (New York, 1960); Richard Eastman, *op. cit.* Chiar și cea mai dezorganizată operă, lipsită de finalitate este un întreg care presupune o selecție și un oarecare grad de ordine. Și cu siguranță aceste structuri deschise pe care le admirăm întotdeauna se dovedesc atunci cînd sînt examinate cu atenție, a fi „deschise” numai într-un sens foarte limitat; în măsura în care ne gîndim la ele ca la niște capodopere, ițele lor se leagă în cele din urmă într-o armonie finală.

²² Vezi Norman Podhoretz „The New Nihilism“, *Partisan Review*, XXV (Fall 1958), 576—90. Podhoretz descrie numeroase romane re-

cente în care „nihilismul apare în toată amploarea sa“ în care personajele se examinează fără să descopere nimic, și în toate apare o dezicere de ultim moment, precum dibăcia lui Camus „de a se agăța cu unghiile de marginea prăpastiei și de a rămîne suspendat acolo prin Dumnezeu știe ce instinct miraculos de supraviețuire“ (p. 585). Chiar Natalie Sarraute, ale cărei romane (de ex. *Portretul unui bărbat necunoscut*) „reprezintă o acceptare totală a absurdului existenței“ este totuși de partea *astălaltă* „a limitei la care practic totul, inclusiv cele șase simțuri sînt gata să se dizolve în aer“. Dincolo de acest punct s-ar putea să nu existe „nimic“, dar nimeni nu va scrie vreodată un roman despre aceasta. Alte romane „nihiliste“ menționate de Podhoretz sînt *The Return of Ansel Gibbs* de Frederick Buechner, *Parktilden Village* de George P. Elliott (în care judiciozitatea rece face mai mult decît să ne atragă atenția asuprasubtilității autorului și a bunului său gust, definește o atitudine critică față de personajul principal“ [p. 581]) J. P. Donleavy *The Ginger Man* și *Happy as Larry* de Thomas Hinde. Marcel Gutwirth mi-a comunicat — prea tîrziu pentru ca să mai pot interveni în această lucrare — că romanele lui Maurice Blanchot se apropie asimptotic de un nihilism total.

²³ Richard Ellmann, *James Joyce* (New York, 1959), p. 367: „Joyce a descoperit ... procedeul radical al folosirii naratorului pe care nu poți conta înarmat cu un stil pe măsura lui. L-a folosit în numeroase episoade din *Ulysses*, în *Ciclopii* de exemplu, unde naratorul este atît de evident de ostil față de Bloom încît ne trezește simpatie pentru el, în *Nausicaa*, unde volubilitatea naratorului este întreruptă și contracarată de stilul prozaic al lui Bloom, și în episodul *Eumaeus* unde naratorul folosește un stil de jandarm“. De remarcat că a nu putea conta în acest sens nu este identic cu ceea ce am numit necreditabil; se poate conta pe majoritatea naratorilor necreditabili în sensul că sînt consecvenți.

²⁴ *Encounter*, Martie 1959.

²⁵ *Encounter* (April, 1959), p. 96.

²⁶ *Veghea lui Finnegan* (Compass Books, 1959), pp. 534, 542. Romanul a fost publicat prima dată în 1939, deși fragmente din *Work in progress* au apărut de-a lungul decadei anterioare: Dacă aş pune punct aici, mulți cititori ar rămîne convinși fără îndoială că am citit *Veghea lui Finnegan*. Dar trebuie să mărturisesc că nu; citesc *din* ea, din cînd în cînd cu mare plăcere pînă cînd mă cuprinde plictiseala. Poate din

întimplare cineva care a citit această carte de necitit să-mi spună dacă primul „m“ în primul „brimgem“ este o greșeală de tipar? Nu știți? Nu vă pasă? Ne aflăm amândoi în dificultate.

²⁷ *The Atlantic Monthly*, October, 1866, p. 485.

²⁸ Două dintre cele mai valide argumente în această dispută aduse de Randall Jarrell: „The Obscurity of The Poet“, în *Poetry and the Age* (New York, 1953) și Henri Peyre, *Writers and Their Critics: A Study of Misunderstanding* (Ithaca, N.Y. 1944) în special pp. 183—218.

²⁹ William Bragg Ewald, Jr., *The Masks of Jonathan Swift* (Oxford, 1954), p. 187.

PREȚUL NARAȚIUNII IMPERSONALE, I: TULBURAREA DISTANȚEI

„Dacă ceva din cele spuse sună a glieavă sau blrfă, nu uitați c-au fost rostite de Prostie, de o femeie“. — ERASMUS

„O făcusem pe Doamna mea să-i fie atît de teamă de mine, încît cînd li zîmbeam i se părea raiul pe pămînt; și dacă-i făceam semn, venea gudurîndu-se pînă la mine ca un cățel... Am făcut-o pe soția mea de neam nobil să-mi sărute mîna, să-mi scoată cizmele, să se învîrtească în jurul meu de parcă ar fi fost o slugă și să simtă că e sărbătoare ori de cîte ori eram bine dispus. M-am încrezut poate prea mult în trăinicia acestei ascultări disciplinate, uitînd că ipocrizia care face parte din ea (toți oamenii timizi sînt mincinoși în fundul sufletului) poate fi folosită într-un mod cît se poate de neplăcut pentru a te induce în eroare“. — THACKERAY, *Barry Lyndon*.

„O! de-aș putea să nu spun, că am întîlnit mai mulți admiratori ai lui Lovelace decît ai Clarisei“. — SAMUEL RICHARDSON

„Observați că Edouard este cel care vorbește, și nu Gide“. — JEAN THOMAS

„Cred că o operă de artă care are nevoie să fie explicată eșuează în menirea ei“. — HENRY JAMES, despre *Vîrsta ingrată*.

O COARDĂ PREA ÎNTINSĂ CA REBUS

DACĂ părăsindu-și demnitatea publică ce o deține autorul ar lăsa un înlocuitor la fel de transparent ca Jason Compson, ne-am putea opri aici. Dar am fost la un moment dat derutați cu toții de o combinație specială de calități și defecte în cazul naratorilor sau reflectorilor. Poate și mai important e faptul că peste tot găsim mărturia dificultăților întâmpinate de alți cititori, uneori sub forma unei confesiuni publice a dezorientării, și mai frecvent sub forma unor polemici ca celebrul proces al sărmanului narator din noveleta lui James *O coardă prea întinsă*.

„...S-a ținut prea mult mister inutil în jurul ambiguității fățișe din *O coardă prea întinsă*“, afirmă un critic care consideră că mărturisirile guvernantei sînt în general pline de bun simț¹. Afirmările lui James însuși în legătură cu guvernanta sugerează că și el ar considera controversa în privința ei inutilă. „Desigur, trebuia să recurg, în legătură cu tînăra mea, la o linie fermă“, îi scria el lui H. G. Wells. „Lucrurile grotești pe care trebuia s-o determin să le descrie, și psihologia infantilă pe care trebuia s-o observe și s-o prezinte, constituiau, pentru mine cel puțin, o sarcină dificilă, în care se impuneau stringent o luciditate și o logică riguroasă și circumscrierea efectului. Astfel am fost obligat să elimin complicațiile subiective venind din partea ei — nuanțe verbale etc — și s-o fac să rămînă impersonală cu excepția unui accent abia vizibil și indispensabil de corectitudine, fermitate și curaj — fără de care nu și-ar fi putut obține datele“². Într-o notă din jurnal afirmă: „Povestea trebuie să fie spusă — într-un mod evident acceptabil — de un spectator sau un observator din afară“³. În Prefață susține același punct de vedere. „Nu e puțin lucru pentru un perso-

naj, în aceste condiții, o tânără persoană, care a fost, așa cum declară, „educată în particular“ să fie capabilă de o mărturie verosimilă în legătură cu lucruri atât de stranii. Ea are „autoritate“, ceea ce înseamnă că i-am acordat foarte mult, și n-aș fi putut realiza atât de mult dacă aș fi încercat cu stângăcie să fac și mai mult“⁴. „Luciditatea absolută“ și „circumscrierea efectului“; nici un fel de „complicații subiective“ sau „nuanțări verbale“, „un observator exterior“, „impersonal“, cu „autoritate“, făcând o mărturie „verosimilă“ — desigur intențiile lui James sînt evidente: el încearcă să realizeze unul dintre reflectorii lucizi — și bineînțeles nu *prea lucid*. Conștiința ei trebuie să fie ca cea a tuturor observatorilor lui James, suficient de „încețoșată, credulă, uluită, angoasată, agitată și supusă greșelii“ pentru a putea fi legată de „vulnerabilitatea general umană“, pentru a fi „cu totul firească“ și în același timp „un mediu suficient de limpede pentru a reprezenta un întreg“⁵. Ca și eroul din *Prințesa Casamassima*, ea trebuie „să simtă îndeajuns și să știe îndeajuns“ pentru realizarea „valorii dramatice maxime fără să simtă și să știe prea mult“ — *prea mult* referindu-se, desigur, la tot ce ar putea să distrugă „veridicitatea minimă“ (p. 69).

Toate acestea par să confirme părerile unor critici ai lui James, după care acesta „ar fi urmărit să fie explicit și nici-odată obscur — de parcă s-ar fi adresat unor copii“⁶ după care „indiciul ar fi ferm menținut la James de-a lungul pasajelor celor mai întunecate și mai întortocheate ale labirintului“, iar „bănuiala de nesiguranță în punerea «accentului moral» ... dispăre complet“ dacă cititorul este suficient de „alert“ pentru a recunoaște că „nu James“ este cel care demonstrează un accent moral nesigur „ci personajele sale“⁷.

Rămîne un fapt că efectele acestei povestiri asupra cititorilor lui James sînt departe de a fi clare. Pe de o parte, mulți găsesc guvernanta nedemnă de încredere — negînd pînă și realitatea stafiilor ale căror acțiuni nefaste ni le relatează“... „Tinăra guvernantă care relatează povestea este un caz nevrotic de represiune sexuală iar stafiile nu sînt stafii adevărate ci doar halucinațiile ei“. „Din momentul în care ți s-a oferit această sugestie ... te întrebi cum de nu te-ai gîndit de la început la asta. Există totuși un motiv

serios în faptul că James nu se pronunță nicăieri în mod neechivoc: aproape totul de la început pînă la sfîrșit poate fi interpretat la fel de bine în ambele sensuri“. Așa face Edmund Wilson și i s-au alăturat mulți alții. „Guvernanta... îi supune pe Flora și pe Miles — la toate divagațiile unei minți din ce în ce mai detracate, pînă cînd Flora literalmente terorizată ajunge să delireze în urma unei febre cerebrale, iar Miles mai solicitat decît Flora ajunge să fie îngrozit de moarte“. Sînt minți „spre distrugere de forța canibalismului emoțional al guvernantei“. Pe de altă parte, de la început există mulți cititori care asemeni lui Rebecca West, ar crede-o pe „onorabila și neînfricată doamnă“ pe cuvînt. Între aceste grupuri, ca în toate controversele, sînt cei care găsesc rațiuni să recurgă la compromis; Leon Edel este de acord că spiritele sînt reale dar afirmă că „oricine dorește să o considere pe guvernantă ca pe un «caz psihologic» are suficiente date pentru a ajunge la diagnosticul că are mintea tulburată“⁹.

Aș putea începe prin a mărturisi — fără tragere de inimă, de vreme ce fascinația o exercită cealaltă tabără — că pentru mine intențiile conștiente ale lui James sînt realizate pe deplin: spiritele sînt reale, guvernanta vede într-adevăr ceea ce spune că vede. Ceea ce vede o tulbură — după cum e și firesc. Este naivă, inocentă, umană, hotărît *inconștientă* în legătură cu o seamă de lucruri de care s-ar cuveni să-și dea seama; nu este o întruchipare a înțelepciunii, și nici măcar a integrității. Dar se comportă relativ tot atît de bine după cum în anumite limite ne-am putea aștepta să ne comportăm și noi în împrejurări la fel de insuportabile.

Nu are rost să repetăm aici toate probele. Cele mai multe afirmații care mi se par convingătoare au fost făcute de Robert Liddell încă din 1947 iar Alexander E. Jones a rezumat recent cu o claritate admirabilă întreaga dispută⁹. S-ar putea crede că aceste argumente solide ar putea să determine pe toată lumea să treacă în tabăra cititorilor „nealambicați“: Joseph Warren Beach, Carl și Mark Van Doren, F.O. Matthiessen, Kenneth Murdock, Elmer Stoll, Philip Rahv, Oliver Evans, Glenn Reed, Robert B. Heilman, Eduard Wagenknecht, Katherine Anne Porter, Allen Tate,

F.R. Leavis și așa mai departe. Cum am putea să explicăm totuși persistența teoriei halucinației?

Tentația firească este de a ataca dușmanii sărmanei guvernante, relevînd lipsa lor de logică, suprimarea deliberată a probelor pertinente, și indiferența senină față de inconsecvențele grosolane din propria lor tabără. (Este greu să parcurgi lucrurile scrise despre această povestire fără să dorești o dovadă mai mare de respect față de criteriile demonstrației). Dar nu mă îndoiesc că cei pe care i-aș acuza de freudism galopant vor avea epitete gata pregătite cu care să descrie interpretarea mea textuală apelînd la pudoarea mea exagerată, la lipsa mea de subtilitate, sau la devotamentul meu încorsetat față de metodele critice tradiționale, lipsite de imaginație.

Dacă nu am avea decît această unică controversă, am putea evita comedia unor astfel de acuzații reciproce unindu-ne forțele și atacîndu-l pe James pentru incompetență și lipsă de corectitudine.

Este evident că dacă ar fi vrut ar fi putut să prezinte lucrurile mai clar. „Există cîteva întrebări esențiale” spune Marius Bewley într-o stare de spirit prin care fără îndoială la un moment dat am trecut cu toții, „la care pur și simplu nu se poate răspunde fără să acordăm noveletei *O coardă prea întinsă* acel gen de atenție de care o operă de artă n-ar trebuie să aibă nevoie. Și cu toate acestea întrebările nu sînt fără temei dacă considerăm că o operă de artă posedă și o valoare morală”¹⁰.

Dar cazul noveletei *O coardă prea întinsă* nu este izolat. Dacă afirmația lui Bewley este adevărată, atunci ea se aplică la fel de bine romanului *Izvorul Sacru* ca și multor altor povestiri de James. Dezacordul care se dezvăluie ori de cîte ori cineva compară părerile a doi sau trei critici asupra oricăreia dintre povestiri este un adevărat scandal¹¹. Și nu ne putem opri la James. Sute de opere moderne pun cititorul exact în fața aceluiași gen de probleme ca și cele din *O coardă prea întinsă*. Deși s-ar putea ca cele mai multe controverse potențiale să nu se fi actualizat niciodată, guvernanta este doar unul din mulțimea de naratori cu totul necreditabili care i-a incitat pe cititori să se angajeze în polemici publice. Într-o astfel de situație mai are sens să spunem:

„Iei a luat-o razna cititorul, colo autorul?“ Pescuim cu *toții* în aceleași ape tulburi. Mai degrabă decît să ne alăturăm corului de învinuiri împotriva „cititorului neghiob“ sau a „autorului obscur înadins“, am fi mai cîștigați dacă am încerca să înțelegem, în următoarele două capitole, de ce ambiguitatea neintenționată a efectelor apare atît de frecvent în romanul de după James.

DIFICULTĂȚILE LEGATE DE IRONIE ÎN LITERATURA MAI VECHE

Tulburarea distanței n-a fost apanajul romanului modern. În toate timpurile și în genuri diferite întîlnim vorbitori care cîștigă încrederea cînd ar trebui să fie suspectați, sau care provoacă disputa criticilor în legătură cu gradul exact de credit care li se mai poate face. În dramă (Este oare nemernicul întotdeauna demn de încredere atunci cînd își rostește solilocul?) în satiră (Care este locul deținut de Rabelais în propria operă?), în proza comică (Oare Sterne face haz de naratorul său în *O călătorie sentimentală*?), în monologul dramatic (Care este atitudinea exactă a lui Browning față de numeroșii săi purtători de cuvînt nelegiuîți sau neghiobi?) ¹² — pe scurt, oriunde nu a existat judecata explicită s-au ivit dificultăți de ordin critic precum și cîteva extraordinare satisfacții.

Dacă trebuie să stabilim specificul dificultăților legate de romanul modern, ar trebui să lămurim cauzele dificultăților anterioare în stabilirea distanței.

Lipsa unei prevederi eficiente privitor la prezența ironiei — Înainte de perioada modernă ironia cea mai reușită era semnalată clar într-o formă sau alta, prin faptul că vorbitorul nu prezenta încredere. În *Istoria adevărată* a lui Lucian, de exemplu (aproximativ 170 e.n.), naratorul se prezintă ca un mincinos asemeni altor istorici: „Cînd întîlnesc un scriitor de genul acesta, nu mă supără prea mult că minte; convenția este mult prea bine încetățenită pentru asta... Nu văd ce motiv aș avea să renunț la dreptul de a-mi exersa acea libertate inventivă de care se bucură alții; și neavînd de relatat nici un adevăr, dintr-o existență nespus de banală, recurg la minciuni — dar o minciună de un soi mai consec-

vent; căci acum voi face singura afirmație adevărată la care vă puteți aștepta — că sint un mincinos”¹³. Deși o atare prevenire nu garantează că ironiile vor fi ușor de descifrat, cel puțin asigură că cititorul se va angaja pe direcția bună.

Desigur, prevenirea nu trebuie să fie neapărat o afirmație directă. Orice discordanță grotescă între cuvinte sau între cuvinte și fapte poate fi la fel de eficace. Deși am putea fi induși în eroare de începutul lui *Jonathan Wild*, de exemplu, confuzia nu va stăruî prea mult.

După cum e necesar ca toate evenimentele însemnate și uluitoare, a căror urzeală este aranjată, condusă și desăvârșită de forța supremă a măiestriei și născocirii omenеști, să fie produse de bărbați aleși și vestiți, tot astfel viețile lor pot fi descrise respectînd dreptatea și adevărul drept chintesența istoriei. Cînd acestea sînt relatate de scriitori dibaci, nu numai că sîntem plăcut impresionati, dar și instruiți cît se poate de util; căci, pe lingă că ajungem astfel la o cunoaștere desăv rșită a naturii umane în general; a resorturilor sale secrete, ale meandrelor sale felurite și a labirintelor sale uluitoare; avem în fața ochilor exemple vii de ceea ce este plăcut sau detestabil, demn de admirație sau dezgust, și deci sîntem învățați într-un mod cu mult mai eficient decît apelînd la precepte, ceea ce trebuie să imităm fără șovăire sau ceea ce trebuie să evităm cu grijă.

P n  la acest punct nu există nici un motiv absolut de a pune la îndoliată creditabilitatea naratorului lui Fielding. Nu este greu să ne închipuim un autor vorbind în felul acesta. Și nu ne pierdem iluziile cu totul până la paragraful al cincilea.

Înainte de a pătrunde în această mare operă trebuie să încercăm să înlăturăm anumite concepții greșite pe care le-a căpătat omenirea, datorită lipsei de sinceritate a scriitorilor: căci aceștia, de teamă să contrazică doctrinele învechite și absurde ale unei tagme de ciraci săraci cu duhul, numiți, în batjocură, înțelepți și filozofi, au încercat, c t au putut, să confunde ideile de măreție

și bunătate ; cînd, de fapt, nu există pe lume două lucruri mai deosebite, căci mărirea constă în a pricinui tot soiul de rele oamenilor, iar bunătatea în a le înlătura.

Cu acest pasaj, îndoielile vagi pe care le-am putut avea datorită stilului bombastic din primul paragraf devin certitudini. Dacă nu sîntem dispuși, fără ironie, să-i îngăduim să separe mărirea de bunătate, dacă nu gîndim împreună cu naratorul, că un om care „aduce tot soiul de rele oamenilor“ este într-adevăr mare în acest fel, sîntem nevoiți să ne strecurăm dincolo de convingerile explicite ale naratorului spre convingerile implicite ale autorului. Spre sfîrșitul capitolului, nimeni nu poate crede că autorul însuși consideră bunătatea într-un om mare ca „ceva meschin și imperfect“ sau ca și naratorul că dorește ca cititorul „să contribuie cu noi la decernarea“ titlului de „Cel Mare“ lui Jonathan Wild.

Fără astfel de repere sigure, ironia a produs întotdeauna încurcături, și nu există rațiune apriorică pentru a considera că greșeala aparține cititorului. Putem fi înclinați să rîdem de prostia Torilor care au fost trași pe sfoară de Defoe în persoana lui Tory, în timp ce acesta pleda pentru exterminare în pamfletul „The Shortest Way with the Dissenters“ (1702). Dar de vreme ce Defoe ne dă o întruchipare realistă, fără să ne ofere mijloacele de a-l demasca, nu este atît de surprinzător că nici unul din primii săi cititori „nu și-au imaginat că pamfletul putea fi scris de un Whig“¹⁴. Un cititor inteligent, fie mare prelat sau disident, ar putea cu ușurință citi pînă la capăt fără ca vreun cuvînt să-i trezească o urmă de îndoială, deoarece falsul Tory al lui Defoe nu prezintă nici un argument care să nu fi fost lansat de un Tory fanatic din realitate. Un cercetător atent al polemicii va recunoaște desigur chiar de la prima lectură că argumentele sînt specioase ; dar același lucru se poate spune și despre argumentele multor polemici serioase. Călea dialectică pe care vorbitorul lui Defoe ajunge la concluzia că generozitatea adevărată impune exterminarea disidenților este la urma urmei asemănătoare ca formă cu bună parte din retorica fanatică : „Este o Cruzime să ucizi un Șarpe sau o Broască cu Sînge rece dar Veninul lor face ca distrugerea acestor Făpturi, să fie un act de Generozitate pentru Vecinii noștri, nu din cauza

vreunui Rău pricinuit; ci pentru a-l preîntîmpina; nu pentru Răul pe care l-au făcut ci pentru Răul pe care l-ar putea face. Moise era un Om blînd și iertător, și totuși cu cîtă Furie s-a năpustit în Tabără tăind Beregata a Treizeci și trei de mii de Izraeliți dragi de-ai săi, care căzuseră în Idolatrie; care era sensul: era o binecuvîntare pentru ceilalți de a face din aceștia Pilde, pentru a preîntîmpina distrugerea întregii Oști ¹⁵.

Pentru noi, cei care știm toată istoria pamfletului, semnele intențiilor lui Defoe pot părea evidente. Cum de-au putut contemporanii săi să nu recunoască absurditatea argumentului? Dacă însă comparăm întruchiparea magistrală a lui Defoe cu satira mai elaborată a lui Swift din „O propunere modestă“ vom vedea că argumentul în favoarea cruzimii în masă la Defoe este foarte diferit de propunerea asemănător de crudă din Swift. Cruzimea pentru care pledează Tory din pamfletul lui Defoe în numele Îndurării, nu este nici nemaiauzită, nici de necrezut, nici cu totul în afara experienței umane; după cum știau toți cititorii săi, ereticii fuseseră exterminați și înainte și aveau să mai fie. Astfel argumentul care pentru fiecare disident trebuie să fi părut la fel de revoltător și straniu ca și argumentul lui Swift în favoarea canibalismului cu copii nu era de necrezut nici chiar pentru disidenți, dimpotrivă, era înfricoșător și astfel, în cazul lor, ironia eșua. Pentru membrii grupării Tory, pe de altă parte, trebuie să fi fost înfricoșător și înveselitor în același timp; chiar și unor *tory* moderați nu li s-ar fi părut imposibil la prima lectură, ca un *tory* extremist să argumenteze în acest fel.

Ceea ce induce și mai mult în eroare este că apelurile la fapte, dacă le putem numi astfel, nu reprezintă în nici un caz minciuni fățișe. El îi acuză pe disidenți de cruzime, nesăbuintă și nedreptate. Cei mai mulți disidenți trebuie să fi bănuir că acuzația era parțial adevărată. Astfel argumentul „Nu, Domnilor, Vremea Îndurării a trecut, Ziua de Grație nu se mai întoarce, ar fi trebuit să vă îndeletniciți cu lucruri Pașnice, Moderate și Generoase, dacă așteptați aceleași lucruri pentru voi“ (p. 3), este în context perfect motivat, și spre deosebire de argumentele „sănătoase“ cu care Swift își începe „Propunerea modestă“ nu duce, pe măsură ce

pamfletul se dezvoltă, la argumente evident absurde pentru ființele raționale din ambele tabere.

În sfârșit, nu există în pamflet nici o afirmație care reflectând un program pozitiv, și citită cum se cuvine, să dezvăluie adevărata poziție a autorului. Chiar după ce am fost avertizați asupra prezenței ironiei, nu putem afla doar din pamflet care este poziția lui Defoe. Comparați această metodă cu afirmația răsturnată a convingerilor lui Swift în finalul „Unei propuneri modeste”: „Și să nu care cumva să-mi vorbească cineva de alte Expediente: de a-i impune pe Absenteiști cu o taxă de cinci Șilingi la Lira sterlină sau de-a nu folosi nici Țesături nici Mobilă decât cele de Proveniență și Manufactură autohtonă; — de a respinge categoric...” lista adevăratelor propuneri ale lui Swift, respinse de vorbitorul său, continua în caractere cursive pe jumătate de pagină. Nu există nimic de acest fel la Defoe. Dacă i-am citi nepreveniți pamfletul cu totală sa consecvență a tonului și sinceritate a intenției apărind la fiecare pagină, am putea lesne să facem greșeala comisă de contemporanii lui Defoe.

Ceea ce apare însă ciudat la comparația cu Swift este, în termenii consecvenței realiste, faptul că metoda lui Defoe pare să fie cea mai bună. El menține o întruchipare realistă și dramatică de la început pînă la sfârșit și nu se dedă la ochiadele cu subînțeles sau la ghionturile lui Swift. Dacă judecăm după criterii abstracte de ton și distanță, lucrarea lui Defoe este mai bună. Este cu siguranță mai semnificativă ca precursoră a prozei moderne ¹⁶. Dar dacă vrem, cum cred că s-ar cuveni, să judecăm realizarea intențiilor așa cum se dezvăluie acestea în structura de ansamblu, opera lui Swift este superioară în dorința pe care o manifestă, de a sacrifica consecvența, forței satirice ¹⁷.

Complexitate maximă, subtilitate sau caracterul exclusiv al standardelor ce trebuie deduse — Chiar și atunci cînd cititorul este corect avertizat, va fi întotdeauna în dificultate dacă standardele neformulate nu sînt suficient de simple sau de general acceptate. Controversa în legătură cu poziția lui Swift în cartea a patra din *Călătoriile lui Gulliver* pare să fie la fel de vie astăzi ca oricînd — nu fiindcă Swift ar fi lăsat vreo îndoială în legătură cu prezența ironiei, ci fiindcă este foarte greu de știut distanța exactă care-l desparte pe

Swift de Gulliver și care din entuziasmele călătorului pentru *Houyhnhnmi* este excesiv. Oricare ar fi fost ținta satirică a lui Swift, nu este nici suficient de obișnuită, nici suficient de simplă pentru a fi ușor de descifrat. Este de acord cu Gulliver că „acești nobili *Houyhnhnmi* sînt înzestrați de la natură cu o înclinație generală pentru toate virtuțile“ (cap. VIII), sau în spatele lui Gulliver, Swift atacă „absurdele creaturi“ care, în raționalismul lor rece, „reprezintă supoziția deistă potrivit căreia omenirea nu are nevoie de virtuțile specific creștine“? ¹⁸ După cum afirmă profesorul Sherburn, este puțin probabil „că va exista vreodată un acord unanim cu privire la ce face Swift în... a patra călătorie a lui Gulliver (p. 92). În afară de faptul dacă nu cumva s-au pierdut definitiv anumite indicii privitoare la sensuri clare contemporanilor lui Swift, sîntem obligați să conchidem fie că standardele lui Swift sînt prea complexe fie că raporturile lor cu opiniile lui Gulliver sînt prea complicate.

Chiar dacă conchidem că în a patra carte s-a urmărit anume un oarecare grad de ermetism, putem desigur să ne încredințăm modei actuale și mai degrabă să-l laudăm pe Swift pentru ambiguitățile sale decît să-l condamnăm pentru caracterul precar al finalizărilor. Dar de oricare parte ne-am situa trebuie să înțelegem limpede că ambiguitatea pe care-o acceptăm va fi plătită printr-o pierdere a forței satirice. Numai în ipoteza că nu sîntem pe delin convinși de faptul că Swift prețuia subtilitățile și ambiguitățile mai mult decît eficiența transmiterii unui mesaj mai simplu, trebuie să avem în vedere posibilitatea că cineva — fie autorul, fie cititorul — a luat-o razna.

Din fericire argumentul meu în acest caz nu se sprijină pe evaluarea unui defect: ori de cîte ori un autor impersonal ne cere să deducem diferențe subtile între propriile sale standarde și cele ale naratorului, este de așteptat să avem dificultăți.

Fără îndoială că ne izbim de o asemenea dificultate în *Moll Flanders*. Trebuie să fie într-adevăr inteligent cititorul care ar putea să aprecieze în ce măsură purtarea lui Moll este judecată conștient și condamnată de Defoe. Ian Watt, unul din cei mai competenți comentatori, întîlnește numeroase pasaje în care nu poate să hotărască dacă judecata cititoru-

lui se îndreaptă doar împotriva lui Moll sau și a lui Defoe. Moll îi spune amantului ei de exemplu, că nu l-ar înșela niciodată deliberat și adaugă: „Nimic nu m-a răscolit mai adânc în viață decât această despărțire. I-am reproșat de sute de ori în gând că m-a părăsit, căci l-a-ș fi urmat în lumea largă chiar dacă ar fi fost să cerșesc. Mi-am pipăit buzunarul și am descoperit o guinee, ceasul lui de aur și două inele mici”¹⁹. Oare Defoe urmărește prin această frază finală auto-trădarea inconștientă a lui Moll, așa cum sînt înclinat să cred, sau se trădează mai degrabă pe sine? Același Watt conchide că, deși Defoe *dezvăluie* sofisticările lui Moll care ascund dubla ei profesiune de credință față de amantul ei și față de instinctul ei economic de apărare, „nu se poate spune la drept vorbind că le zugrăvește“, deoarece el însuși este victima lor; „în consecință *Moll Flanders* este fără îndoială un obiect ironic, dar nu și o operă ironică“ (p.130). Oricine poate găsi cîteva exemple de ironie intenționată în roman; oricine poate găsi momente în care Defoe pare să se predea. Dar există o parte însemnată din comportarea lui Moll unde cei mai mulți dintre noi ar fi puși în încurcătură să hotărască dacă inconsecvențele care ne amuză au fost premeditate de autor.

Cititorul care nu este tulburat de astfel de probleme poate oricînd să susțină că părerea sa despre carte nu depinde de controlul artistului asupra ironiei. Dar pentru cei mai mulți dintre noi problema rămîne importantă: dacă ne trezim rîzînd de autor cum rîdem și de personajele sale, părerea noastră despre carte ca operă de artă va avea de suferit. În orice caz, fie că citim *Moll Flanders* în maniera lui Watt fie că ne alăturăm celor care văd în Defoe un mare ironist, este clar că punctul de vedere al lui Moll ne-a creat dificultăți pe care Defoe nu le-ar fi putut avea în vedere; calitatea care determină interesul pe care-l avem pentru carte depinde de decizii pe care chiar acum, cu mai bine de două sute de ani după scrierea cărții, nu le putem lua deloc în deplină siguranță.

Realism psihologic pregnant — Am văzut deja, în special în *Emma*, cît de mult ne blochează capacitatea de judecată o viziune intimă prelungită asupra unui personaj. Una din dificultățile în legătură cu *Moll Flanders* este că acest efect acționează asupra noastră atenuîndu-ne judecata cu

privire la delictele sale cele mai grave, derutîndu-ne în același timp în privința scăpărilor sale minore. Trollope afirma că pînă și un personaj atît de vicios ca protagonistul romanului lui Thackeray *Barry Lyndon* (1844) producea acest efect asupra sa. Ticălosul comic care ne relatează propria sa poveste se face vinovat de toate meschinăriile posibile vătămînd cu bună știință pe toți ceilalți din carte; se lansează în cele mai bizare argumente pentru a se justifica și, spre deosebire de Moll, moare fără remușcări. Și cu toate acestea, după cum spune Trollope, „povestea sa este astfel scrisă încît este aproape imposibil să nu nutrești un soi de sentiment amical pentru el ... Cititorul este atît de antrenat de francheța și energia sa încît este aproape bucuros de izbînzile sale și întristat atunci cînd este doborît”²⁰. Și nu numai Trollope a fost întristat; mulți cititori au căzut în capcana vitalității retorice a lui Barry Lyndon. Erau tulburați de faptul că se trezeau găsind justificări nelegiurilor sale și apoi îl învinuiau pe Thackeray pentru imoralitatea sa²¹. Deci puși în fața unei realități mentale neimblinzite, aduși în contact direct cu ea, ei s-au pomenit asemenea lui Thackeray însuși, „obsedați de acei netrebnici”²².

Richardson era îndurerat de faptul că cititorii săi îl admirau chiar și pe acel păcătos înrăit care era Lovelace, dar odată ce lui Lovelace i s-a dat o șansă să vorbească pentru sine, atît cît permite forma epistolară, este de așteptat ca sentimentele noastre față de el, chiar în momentul în care ne temem cel mai mult pentru soarta Clarisei, să fie ambigui. Spre deosebire de reacția noastră față de ticăloșii prezentați numai dinafară, sentimentul nostru în acest caz este o combinație între dezgustul firesc și compasiunea firească: mizerabil cum e, este făcut din același aluat ca și noi. Nu este de mirare că intențiile lui Richardson au fost adesea contracarate de acest efect.²³

PROBLEMA DISTANȚEI ÎN: *PORTRET AL ARTISTULUI*

Toată lumea este de acord că fiecare din aceste trei surse de dificultate este prezentă în unele romane moderne adesea în forme mult mai disimulate decît cele întîlnite în operele anterioare. Fiecare în parte poate stîrni dificultăți. Și în

unele romane moderne toate cele trei surse coexistă. Nu avem nici un avertisment, fie explicit fie sub forma unei nepotriviri grosolane între vorbă și faptă; relația între naratorul ironic și standardele autorului este extrem de complexă, și standardele însăși sînt subtile și personale; vitalitatea spirituală a naratorului domină scena și ne cucerește simpatia.

În ultima din aceste trei surse proza modernă a mers mai departe decît orice s-a încercat înainte de Flaubert. „Apologia“ implicită făcută de Jane Austen Emmei spunea de fapt: „viziunea Emmei este și a voastră; iertați-o deci“. Dar autorii moderni au învățat să furnizeze această apologie într-o formă mult mai evidentă. Sondările profunde realizate de perspectivele interioare moderne, variatele fluxuri ale conștiinței care se străduiesc să ofere cititorului sentimentul gîndirii și senzației vii, sînt capabile să ne anihileze posibilitatea de a face judecăți care să nu fie împărtășite de naratorul sau reflectorul însuși.

Dacă un născocitor dibaci de dileme s-ar fi hotărît să ne creeze cele mai mari dificultăți n-ar fi putut izbuti mai bine decît s-a izbutit în unele opere moderne în care efectul implicării profunde este combinat cu cerința implicită de a ne menține capacitatea judecății ironice. Dificultatea cu *Moll Flanders* — ni l-am putea închipui pe un asemenea geniu al confuziei spunîndu-și — rezidă în faptul că diferențele evidente între eroină și autor oferă prea multe indicii. Să scriem atunci o carte care să pară a fi autobiografia autorului folosindu-ne de numeroase detalii din viața și opiniile sale. Dar nu ne putem declara satisfăcuți cu problemele morale care constituie, la urma urmei, un subiect minor de dispută în raport cu problemele intelectuale și estetice. Să recurgem atunci la judecata precisă a cititorului în cazul unui sistem de opinii și acțiuni foarte elaborate în care eroul are uneori dreptate, alteori este oarecum vinovat, iar alteori o ia razna în mod cu totul absurd. Și ca să fim siguri că aceste lucruri nu sînt prea evidente, să-l legăm pe cititor atît de strîns de conștiința protagonistului dirijat ambiguu, încît nimic să nu-i umbrească plăcerea de a deduce gradele precise, deși variabile, ale distanței care operează în diferite puncte pe parcursul cărții. Putem să fim siguri că unii cititori vor considera cartea ca

fiind strict autobiografică; alții vor rătăci foarte rău ignorînd ironiile intenționate și descoperind ironii inexistente. Dar pentru cititorul aparte care-și poate croi drum prin această junglă, plăcerea va fi într-adevăr extrem de mare.

Uriașul cu care trebuie să ne măsurăm aici este evident Joyce. Cu excepția unor izbucniri întâmplătoare de bravadă, nimeni nu a susținut cu adevărat vreodată că Joyce este limpede. În toate dezlegările schematice și în ghidurile școlare se afirmă deschis că lucrările sale de maturitate *Ulise* și *Veghea lui Finnegan* nu pot fi citite; pot fi doar studiate. Joyce însuși își explicita în permanență operele și este clar că nu vedea nimic rău în faptul că nu puteau fi considerate ca fiind perfect autonome. Problemele cititorului sînt luate în considerare, dacă acest fapt se petrece vreodată, de o retorică derivînd din afara operei.

Dar dificultățile provocate de problema distanțării, care sînt pertinente aici, nu pot fi înlăturate printr-un simplu studiu. Aluziile obscure pot fi elucidate, configurațiile tematice și imagistice pot fi reconstituite; de-a lungul anilor s-a acumulat multă erudiție și în ceea ce privește o parte din ea s-a obținut chiar un oarecare grad de consens. Dar în ceea ce privește problemele fundamentale, dezlegările schematice și ghidurile ne sînt de prea puțin folos căci din nefericire nu cad de acord fiind chiar contradictorii. Este foarte bine să știm că în *Ulise* Stephen îl reprezintă într-un fel pe Telemah și Bloom pe tatăl său rătăcitor, Ulise. Dar ar fi la fel de util să știm dacă opera este comică, patetică sau tragică, sau dacă este o combinație acolo unde aceste elemente se întrepătrund. Pot oare doi cititori să afirme că au citit aceeași carte dacă unul crede că aceasta se încheie constructiv și celălalt vede finalul ca fiind pesimist? Nu este o explicație serioasă să spunem că Joyce a izbutit să imite viața atît de bine încît cărțile sale sînt total ambigui ca viața însăși, complet deschise oricărei interpretări oferite de cititori. Chiar și William Empson, acel profet vizionar și poate prea ingenios al ambiguității, se descoperă incapabil de a fi total îngăduitor față de interpretările contradictorii. Într-un eseu lung și ciudat, argumentînd că mișcarea fundamentală în *Ulise* tinde către un final favorabil în care soții, Bloom și Stephen sînt reușiți, el admite că există dificultăți și că acestea se nasc din însăși

genul de carte care este: „nu numai că refuză să-ți spună sfârșitul povestirii dar refuză să-ți spună și ceea ce autorul consideră că ar fi fost un final potrivit pentru poveste“. Și aproape în același timp Empson poate să scrie de parcă i-ar considera pe criticii anteriori vinovați de faptul că nu au ajuns la aceleași deducții ca și *el*. „Fiindcă veni vorba, nu-i pot suporta pe criticii care afirmă că este imposibil să spui dacă Joyce intenționează ca un efect literar să fie ironic sau nu; dacă nu știu că această porțiune nu este amuzantă, ar trebui s-o știe“²⁴. Bine, dar de ce ar trebui să știe? Cine să mediteze între Empson și cei pe care-i atacă sau între Lawrence Thompson, în interpretarea pe care o dă cărții ca fiind o comedie, și acei critici cu care „se află în mod evident în discordie“, Stuart Gilbert, Edmund Wilson, Harry Levin, David Daiches și T.S. Eliot, fiecare din ei închipuindu-și după cum afirmă el, că „modalitatea artistică a lui Joyce este esențialmente non-comică, sau că în *Ulise* comedia este mai degrabă un efect decît o cauză“²⁵.

Oare n-are nici o importanță dacă ridem sau nu? Oare putem apăra cartea ca fiind asemenea vieții însăși un amalgam realist, dacă nu putem să afirmăm cu oarecare exactitate care sînt ingredientele ce au fost puse laolaltă?

Decît să continuăm cu asemenea întrebări generale privitor la dificultatea certă a operelor sale de maturitate, ar fi mult mai util să examinăm îndeaproape acea operă timpurie pentru care nici o dezlegare schematică nu a fost socotită necesară. *Portret al artistului în tinerețe* (1916). Pînă acum toată lumea a căzut de acord că este o capodoperă a modalității moderne. Poate că putem s-o acceptăm ca atare — s-o acceptăm într-adevăr ca pe o operă indiscutabil mare din orice perspectivă am privi-o — și totuși să ne simțim îndreptățiți să punem cîteva întrebări ireverențioase.

Structura acestei opere „fără autor“ reprezintă dezvoltarea unui băiat sensibil pînă la prima vîrstă a maturității. Treptele în dezvoltarea sa sînt construite, evident, cu multă atenție. Fiecare din cele patru secțiuni încheie o perioadă din viața lui Stephen cu, ceea ce Joyce numește într-o versiune anterioară o epifanie: revelația specială a realității interioare a unei experiențe însoțită de un mare entuziasm ca într-o experiență mistico-religioasă. Fiecare epifanie este ur-

mată de începutul unui nou capitol pe un ton foarte prozaic și chiar deprimant. Este vorba aici evident de o atentă pregătire structurală — dar în ce scop? Pentru o transformare sau doar pentru o reluare ciclică? Este oare exaltarea finală o eliberare de calitatea deprimantă a vieții irlandeze care i-a umbrit primele experiențe? Sau este oare a cincea întoarcere într-un ciclu fără sfârșit? Și în oricare dintre situații trebuie să-l vedem întotdeauna pe Stephen cu aceeași seriozitate sumbră cu care se vede el însuși? Oare se îndreaptă evoluția sa spre o maturitate artistică? Să considerăm faptul că tinărul se exilează din Irlanda „ca să înlănească pentru a milioana oară realitatea experienței și să modeleze în «vatra» sufletului său «conștiința latentă» a rasei sale; trebuie să considerăm aceasta, așa cum face Harry Levin, ca pe un portret cu totul serios al artistului Dedalus rugându-se patronului său Daedalus, ca să-l apere „de orice rău acum și în vecii vecilor?“²⁶ Sau poate stilul bombastic indică, așa cum ne spune Mark Schorer, faptul că Joyce sugera că tinărul Icar zboară prea aproape de soare, în vreme ce „relaxarea lirică excesivă“ a stilului final al lui Stephen punctează „natura iluzorie a ambiției sale“?²⁷ Tinărul se vede pe sine și zborul său cu solemnitate încordată. Să procedăm și noi la fel?

Spre a vedea mai clar dificultățile să examinăm trei episoade cruciale aparținând toate trei secțiunii finale: repudierea vocației preoțești, expunerea a ceea ce crede că este estetica tomistă și compunerea unui poem.

Este oare repudierea vocației preoțești un triumf, o tragedie sau doar o comedie a erorilor? Cei mai mulți cititori, chiar și cei care urmează noua direcție citindu-l pe Stephen în mod ironic, par să fi interpretat pasajul ca pe un triumf: artistul s-a eliberat de unul din lanțurile care-l ținutau. Pentru Caroline Gordon aceasta este o gravă eroare de interpretare. „Îmi face impresia că *Portretul* lui Joyce a fost greșit interpretat de o întreagă generație“. Ea vede această repudiere ca „imaginea unui suflet damnat veșnic aflat în momentul presimțirii și al intuirii propriei sale damnări“, și citează ca probă căderea lui Icar și afirmația lui Stephen în discuția cu Cranly că nu-i este teamă să facă o greșală, „chiar o mare greșală, o greșală vitală și poate eternă“²⁸. În sfâr-

șit, ce *Portret* să alegem, cel al sufletului artistului zbătîndu-se cu succes către libertatea necesară, sau cel al copilului lui Dumnezeu alegînd ca Lucifer propria sa damnare? Nu pot exista două cărți mai diferite decît cele pe care le imaginăm aici. S-ar putea să existe un miez destul de substanțial a ceea ce este pur și simplu interesant, care să salveze cartea ca pe o mare operă a sensibilității, dar dacă nu vrem să eșuăm în confuzie și relativism obscur nu putem să credem că este în *același timp* un portret al condamnatului eliberat și un portret al sufletului care singur se oferă înlănțuirii.

Criticii au avut și mai multe dificultăți cu teoria estetică a lui Stephen derivată după cîte se pare din Aquino. Este oare cartea însăși așa cum ne spune Grant Redford²⁹, „o obiectivare a unei ipoteze artistice și o metodă propusă de personajul principal“ realizînd pentru Joyce „integritatea, armonia și strălucirea“ pe care le slăvește Stephen în teoria sa? Sau este oare după cum spune William Noon un portret ironic al imaturității estetice a lui Stephen? Joyce dorea să delimiteze afirmațiile lui Stephen, nespune Noon, „atrăgîndu-ne atenția asupra preocupărilor sale mai sofisticate“ prin care se detașază de estetica tomistă și privind cum lui Stephen îi scapă esențialul în goana sa după o narațiune dramatică și impersonală. „Comparația artistului cu Dumnezeu la creațiunii“, luată „textual“ de către mulți critici reprezintă pentru același Noon „apogeul dezvoltării ironice de către Joyce a esteticii lui Dedalus“³⁰.

În sfîrșit, ce să spunem despre prețioasa vilanelă? Oare Joyce urmărește s-o luăm ca pe o dovadă serioasă a măiestriei lui Stephen, ca pe o dovadă a precocității sale autentice dar amuzant pretențioase sau ca pe cu totul altceva?

Nu ești sătulă de-nfierbîntări
De vraja serafimului căzut?
Lasă uitării zilele de fiori

În inima-i ochii-ți stîrnit-au vîlvori
Iar cu voința-i te-ai jucat cum ai vrut
Nu ești sătulă de-nfierbîntări?

Nimeni aproape nu s-a pronunțat public în legătură cu calitatea acestui poem. Trebuie oare să zîmbim sau să-l

compătimim pe Stephen pentru dorul său chinuit? Să ne minunăm de măiestria sa sau să rîdem malițios de sofisticăria sa? Sau să spunem doar „Ce intuiție remarcabilă asupra genului de poem pe care l-ar scrie un adolescent îndrăgostit, dacă ar avea înclinații artistice?“ Ni se spune că poemul „îl învăluia ca un nor strălucitor, îl învăluia precum apa cu un flux de viață: și ca un nor de abur sau ca apele care convergeau în spațiu adunînd literele lichide ale vorbirii; simboluri ale misterului îi izvorau din minte“. Reamintindu-ne formula lui Jean Paul Richter pentru ironia romantică, „băi fierbinți de sentiment urmate de dușuri reci și de ironie“, ne putem pune întrebarea: care robinet a fost deschis în acest caz? Să ne pierdem cunoștința — sau să rîdem?

Fără îndoială că unii critici vor spune că toate aceste întrebări sînt lipsite de sens. Vilanela nu trebuie judecată ci doar trăită; în cadrul operei de artă teoria estetică nu este nici adevărată nici falsă ci doar „fidelă“ operei de artă adică fidelă caracterului lui Stephen în acest moment. Pentru a citi literatura modernă cum se cuvine, trebuie să refuzăm să-i adresăm întrebări irelevante, trebuie să acceptăm „portretul“ și să nu ne mai întrebăm dacă personajul zugrăvit este bun sau rău, drept sau vinovat, după cum nu ne putem întreba dacă o femeie pictată de Picasso este morală sau imorală. „Faptele de orice fel, spune Gilbert, spirituale sau materiale, sublime sau ridicole constituie pentru artist valori echivalente“³¹.

Acest răspuns, care poate fi salutar într-un anumit stadiu al evoluției aprecierii artei moderne cît și al artei în general, devine din ce în ce mai puțin satisfăcător cu cît îl examinăm mai îndeaproape. Aceasta nu pare să fi fost în nici un caz atitudinea fundamentală a lui Joyce deși în această privință el a fost adesea derutant³². Crearea și gustarea artei nu poate fi niciodată o activitate complet neutră. Deși diferite opere de artă reclamă diferite tipuri de judecată pentru a fi gustate, poziția adoptată în capitolele 3, 4 și 5 rămîne valabilă: nici o operă, nici cea mai scurtă poezie lirică, nu poate fi scrisă într-o stare de totală neutralitate morală, intelectuală și estetică. Putem judeca greșit, putem judeca înconștient, dar nici măcar nu ne putem gîndi la carte fără să-i analizăm elementele, fără să le vedem într-o anumită configurație. Chiar

dacă am nega că succesiunea evenimentelor are o semnificație în sensul că ar fi cu adevărat serială, această negație ar fi ea însăși o judecată asupra justetei acțiunilor și opiniilor lui Stephen din fiecare etapă: a hotărî că nu evoluează este în aceeași măsură o judecată asupra acțiunilor sale ca și a hotărî că este din ce în ce mai matur. De fapt toată lumea citește cartea ca pe un tip de serie progresivă și asta înseamnă că judecăm acțiunile și opiniile succesive ca fiind mai mult sau mai puțin morale, sensibile și intelectual mature decît cele cărora le urmează ³³. Dar asta nu înseamnă că cititorii catolici au dreptate sau că nu este necesar să ne hotărîm în această privință. Dacă am fi convinși că problema atitudinii precise a lui Joyce asupra vocației lui Stephen, a esteticii și a vilaneli sale ar fi irelevante nu am mai avea prea multe motive de polemică în legătură cu ele. Cu toate acestea pot enumera într-o recentă bibliografie cel puțin 15 articole și o carte întreagă care concentrează disputa asupra atitudinii lui Joyce în privința esteticii³⁴.

Asemeni multor critici moderni aș prefera să rezolv asemenea dispute folosind mai degrabă dovezi interne decît externe. Dar experții înșiși îmi dau puține speranțe de a găsi răspunsul celor trei probleme pe care le-am ridicat recitînd încă o dată *Portretul*. Sînt cu toții fericiți cînd se pot agăța de un comentariu infim sau de un document fragmentar ce ar putea să clarifice intențiile lui Joyce³⁵. Și cine poate să-i acuze pentru asta?

Adevărul pare să fie că Joyce a manifestat întotdeauna o oarecare nehotărîre în legătură cu atitudinea sa față de Stephen. Oricine citește biografia excepțională a lui Ellmann, avînd în vedere această problemă, nu poate să nu fie șocat de numeroasele întorsături și schimbări ale lui Joyce în timp ce lucra la diferitele versiuni. Desigur, nu este nimic cu totul aparte în acest lucru. Cei mai mulți romancieri „autobiografi” întîmpină probabil dificultăți în stabilirea gradului de eroism al eroilor lor. Dar explorările lui Joyce veneau într-un moment în care procedeele tradiționale privind controlul distanțării erau repudiate, cînd doctrinele obiectivității pluteau în aer, și cînd lumea tocmai lua în serios ideea că evocarea „realității” constituie un țel suficient în artă; artistul nu avea nevoie să se preocupe de emiterea de judecăți sau de specifi-

cații privind reacțiile cititorului: aprobarea sau dezaprobarea, risul sau plinsul acestuia.

Pe de altă parte formele tradiționale *specificaseră* prin însăși structura lor un anume grad de claritate în legătură cu distanțarea. Dacă autorul se hotăra să scrie o comedie, de exemplu, el știa că personajele sale trebuie să fie „plasate”, cel puțin într-o oarecare măsură, la o anumită distanță de standardele spectatorului. Această determinare nu rezolvă însă toate problemele. A echilibra simpatia și antipatia și disprețul constituie încă o încercare considerabilă, dar era o încercare pentru care exista suficientă îndrumare în practica autorilor de comedie anteriori. Dacă, pe de altă parte, se hotăra să scrie tragedie, satiră sau elegie sau ode de preamărire el putea să se bazeze într-o oarecare măsură pe convenții care-l puteau călăuzi pe el și pe publicul său către o atitudine comună față de personaje.

Tinărul Joyce n-a avut nici un sprijin de acest fel, dar nu pare să fi sesizat vreodată proporțiile pericolului ce-l comporta poziția sa. Când în primii ani înregistra scurtele sale epifanii — acele frinturi de dialog și descriere menite să dezvăluie realitatea interioară a lucrurilor — exista întotdeauna o identificare implicită a standardelor înregistratorului cu cele ale cititorului; ambii erau spectatori în momentul revelației, ambii împărtășeau viziunea unui moment de adevăr. Deși unele epifanii sînt comice, altele triste și altele complexe, efectul esențial rămîne același: un sentiment copleșitor — atunci cînd sînt izbutite — a ceea ce Joyce numea „încarnare: Semnificația artistică ajunsă să fie trup din substanța lumii. Poetul și-a îndeplinit menirea.

Chiar și în aceste epifanii timpurii există dificultăți în ceea ce privește distanța; autorul se așteaptă inevitabil ca cititorul să împărtășească suficient prejudecățile și interesele sale pentru a sesiza din fiecare vorbă sau gest dispoziția sau tonul exact pe care le evocă pentru autorul însuși. Dar întrucît identificarea completă cu autorul este o presuposiție tacită pentru reușita unor asemenea momente, problema fundamentală a distanței nu este niciodată gravă. Chiar dacă autorul și cititorul trebuie să difere în interpretare, ei pot împărtăși sentimentul realității evocate.

Numai atunci cînd Joyce plasează în centrul unei opere lungi un personaj care trăiește epifaniile, un mecanism de producere al epifaniilor s-ar putea spune, care el însuși este folosit de autorul real ca un obiect aflat la o distanță ambiguă de standardele cărții, complicațiile legate de problema distanței devin incalculabile. Dacă tratează figura autorului în mod satiric, așa cum face în bună parte din *Stephen Hero* acea versiune anterioară și mai diluată a *Portretului*³⁶, ce se întîmplă atunci cu calitatea epifaniilor pe care le descrie? Sînt în continuare epifanii autentice sau doar ceea ce un tînar neexperimentat și fără călăuză *consideră* a fi epifanii? Dacă, așa cum a dezvăluit Stanislaus fratele lui Joyce cuvîntul Hero este folosit în sens satiric putem oare să luăm în serios viziunea acestui anti-erou? Totuși dacă modalitatea satirică este abandonată, dacă eroul este transformat într-un erou real și dacă cititorul este făcut să vadă lucrurile în concordanță perfectă cu personajul, ce se întîmplă atunci cu obiectivitatea? Portretul nu mai este o redare obiectivă a realității, privită de la o distanță estetică respectabilă ci doar o simplă abandonare subiectivă.

În relatarea lui Ellmann, Joyce poate fi văzut luptîndu-se cu această problemă pe parcursul revizuirilor. Spre deosebire de scriitorii dinainte de Flaubert el nu a beneficiat de nici un îndreptar din partea convențiilor, tradiției sau a confrăților. Nici Flaubert nici James nu au stabilit un teren sigur pe care se puteau bizui. Amîndoi s-au lovit de aceleași obstacole, și deși pe alocuri fiecare din ei a reușit să le învingă, Joyce nu avea chef să privească dincolo de pretențiile lor realiste în direcția adevăratelor probleme și învățăminte ce se ascundeau sub suprafețele lor evocatoare. Un egoist suprem, străduindu-se să-și minuiască artistic propriul său ego, un umorist căruia nu-i puteau scăpa consecințele comice ale portretului pe care l-a făcut acestui ego hipertrofiat, în versiunea completă a lui *Stephen Hero* era pus în fața unui vîlmășag de contradicții în care trebuia să se recunoască. Este oare Stephen un bou solemn sau nu? Este oare numele său premeditat ridicol așa cum spune Stanislaus care l-a inventat? Sau este un gest simbolic și grav? Ieșirea este inevitabilă dar cu toate acestea pare să fie o retragere: prezintă „realitatea” și lasă-l pe cititor să judece. Îndepărtează toate judecă-

țile autorului, toate adjectivele și făurește o singură epifanie lungă și ambiguă³⁷.

Purificată de judecata explicită a autorului, opera era atît de scilpitoare și de irezistibilă, viziunea eroului atît de fascinantă, încît aproape toți cititorii au pierdut din vedere conținutul satiric și ironic — cu excepția desigur, a satirei îndreptată asupra *altor* personaje. După cîte știu, nimeni nu a spus nimic despre ironia îndreptată asupra lui Stephen decît după publicarea lui *Ulise* în 1922, unde la începutul cărții Stephen-Icar apare cu aripile ciuntite. Lecturile ironice nu au devenit curente decît după ce fragmentul *Stephen Hero* a fost publicat în 1944. Cititorii acestei opere au găsit, e adevărat, multe confirmări autorizate pentru exaltarea ce-o nutreau față de Stephen — în mare parte într-o formă care ar motiva aversiunea oricui față de comentariu“ ... Cînd el [Stephen] o scria se simțea întotdeauna îmboldit de o emoție matură și cumpătată“ (p. 155). „Această stare de indignare, care nu era întru totul lipsită de o oarecare superficialitate, se datora fără îndoială emoției produse de sentimentul de eliberare ... Recunoștea față de sine în egoismul său sincer că nu putea pune la inimă deznădejdea unei națiuni al cărei suflet îi era atît de puțin simpatice precum infamia unui vers prost: dar în același timp nu era nici pe departe un artist diletant“ (p. 130). „Stephen nu se atașase de artă dintr-un spirit de diletantism juvenil, ci se străduia să pătrundă miezul plin de tilc al lucrurilor“ (p. 25). Dar cititorii erau puși de asemenea în fața multor denigrări ale eroului. Putem afirma că *Portretul* este o operă mai bună deoarece autorul imatur a fost eclipsat; se poate ca Joyce să fi descoperit că doar prin ștergerea comentariului putea să sugereze un aer de maturitate. Dar rămîne faptul că pentru a găsi dovezi pe care să sprijinim descifrarea ironiilor operei mai pure de mai tîrziu trebuie să ne adresăm în primul rînd acestui comentariu imatur.

Ceea ce găsim în *Stephen Hero* nu este o simplă confirmare a indiferent cărei interpretări ce-am fi putut-o realiza doar în baza *Portretului*. Mai degrabă găsim o viziune extrem de complicată, combinînd ironia și elogiul în proporții imprevizibile. Astfel estetica tomistă „era în mare parte o punere în aplicare a lui Aquino, pe care îl prezenta simplu, cu un aer

naiv, de parcă ar fi descoperit lucruri noi. Aceasta o făcea în parte ca să-și satisfacă gustul pe care-l avea pentru roluri enigmatice, și pe de alta dintr-o dispoziție reală față de tot ceea ce nu ținea de premisele scolastice“ (p. 64). Nimeni nu a dedus vreodată, mai înainte ca acest pasaj să fie accesibil, o judecată atât de precisă și de complexă în legătură cu Stephen. Amalgamul de dezaprobare și îngăduință este cu siguranță diferit în *Portretul* finisat; autorul implicat repudiază adesea, fără îndoială, judecățile explicite ale mai tânărului narator care intervine în *Stephen Hero*. Dar putem fi de asemenea siguri că această judecată nu a devenit mai puțin complexă. În ce exegeză a *Portretului* bazată în întregime pe dovezi interne am putea găsi următorul tip de juxtapunere a viziunii lui Stephen pe intuițiile superioare ale autorului? „După ce a stabilit prin acest *procedeu simplu* că forma literară a artei este cea mai de preț *a purces la a o examina prin prisma teoriei sale*, sau, *în formularea sa*, la a stabili relațiile care trebuie să subsiste între imaginea literară, opera de artă însăși, și acea energie care a zămislit-o și modelat-o, acel centru al vieții conștiente, sensibile, particulare care este artistul“ (p. 65; sublinierile îmi aparțin). Putem oare deduce din *Portret* că Joyce îl vede pe Stephen doar argumentînd în favoarea teoriei sale? Am ghicit bine oare cînd spunem că Joyce s-ar putea referi batjocoritor la el ca la „un revoluționar înflăcărat“ și „un eseist care se înalță la cer“?³⁸

În *Stephen Hero*, evaluarea finală a autorului asupra esteticii este favorabilă dar nuanțată: „Cu excepția perorației elocvente și arogante, eseul lui Stephen era o expunere minuțioasă a unei teorii estetice meditată îndelung“ (p. 68). Deși se poate argumenta că în versiunea finală a înlăturat o parte din elementele negative cum ar fi „perorație elocventă și arogantă“ și a prezentat teoria pură sub forma conversației, este evident că Joyce însuși a examinat teoria eroului său mult mai amănunțit decît am putea deduce doar din opera finită.

Elucidări similare ale celorlalte două probleme cruciale care ne-au preocupat pot fi găsite în *Stephen Hero* — este vorba de repudierea vocației preoțești și de dibăcia sa poetică. De exemplu: „Asimilase momentul în memoria sa ... și ... scoase la iveală mai multe pagini de versuri cătrănite“ (p. 57).

Ni-l putem închipui oare pe eroul *Portretului* scriind „versuri câtrănite“? Nu ni l-am putea închipui astfel dacă ar fi să ne luăm după majoritatea comentariilor scrise de criticii lui Joyce.

Dar cine poate să-i acuze? Ori câtă inteligență putea Joyce să ceară cititorilor săi — să presupunem cazul puțin probabil al unei inteligențe similare cu a sa — nu va fi suficientă pentru o deducție exactă a urzelii de judecăți care, la urma urmei, îi aparține exclusiv lui Joyce. Și acest lucru rămâne valabil independent de distanța pe care a stabilit-o între timp față de eroul său pînă la data la care a încheiat versiunea finală. Pur și simplu nu putem evita concluzia că într-o oarecare măsură cartea însăși este vinovată, independent de marile sale virtuți. Doar dacă nu emitem ipoteza absurdă că de fapt Joyce s-a purificat de orice judecată în momentul în care a ajuns să încheie versiunea finală, doar dacă nu-l vedem ca ajuns în punctul la care toate acțiunile lui Stephen îi par la fel de înțelepte și de nesocotite, la fel de semnificative sau fără noimă, putem trage concluzia că multe din rafinamentele pe care le urmărea în versiunea finală a *Portretului* sînt, pentru cei mai mulți dintre noi, pierdute pentru totdeauna. Chiar dacă ar fi acum să ne facem temele ca niște elevi conștiincioși, chiar dacă ar fi să studiem toată opera lui Joyce, chiar dacă ar fi să ne consumăm viața pe care Joyce spusese în glumă că o necesită romanele sale, este de presupus că nu vom ajunge la acea concepție bogată, rafinată și variată în legătură cu natura ultimelor zile petrecute de Stephen în Irlanda așa cum o vedea Joyce în minte. Pentru unii dintre noi aerul de detașare și obiectivitate poate fi încă valoros, dar nu putem niciodată pretinde că acest lucru nu a implicat sacrificii.

NOTE

¹ Robert B. Heilman „A Freudian Reading of *The Turn of the Screw*“, *Modern Language Notes* LXII (November, 1947) 441.

² Scrisoare către Wells, 9 decembrie, 1898, *Letters*, Ediția Lubbock (London, 1920), I, 306. Retipărind acest comentariu în *Henry James and H.G. Wells*, (Urbana, Ill., 1958), Leon Edel și Gordon Ray neagă relevanța acestei dovezi potrivit căreia James urmărea „luciditate rigu-

roasă și o circumscriere a efectului“; James nu face decît să-i „explice lui Wells cum a făcut ca guvernanta să rămînă pînă într-atît «impersonală» încît nici nu i se spune numele“ (p. 56). Bineînțeles că în contextul lui James „impersonal“ înseamnă că ea nu are „complicații subiective proprii“; nu există o „variație de timbru personal, nu i se cere cititorului un permanent efort de corectare a perspectivei ei personale“.

³ Referirile la jurnal sînt din *The Notebooks of Henry James* editate de F. O. Matthiessen și Kenneth B. Murdoch (New York, 1947). Trimiterile la pagină ale notelor în cazul oricărei povestiri pot fi localizate ușor în excelentul indice „James, Henry, Writings of“, pp. 421—423.

⁴ *The Art of the Novel*, în ediția R. P. Blackmur (London, 1934, New York, 1947), p. 174.

⁵ Prefață la *Roderick Hudson*, în *The Art of the Novel*, p. 16. Vezi de asemenea p. 90. În următoarele capitole trimiterile la pagină fără alte mențiuni în text se referă la *The Art of the Novel*.

⁶ Ford Maddox Ford, „The Old Man“ în volumul *The Question of Henry James*, editat de F. W. Dupee (New York, 1945), p. 51.

⁷ Joseph Warren Beach, *The Method of Henry James* (ediție revizuită; Philadelphia, 1954), pp. CXII, LXXVI.

⁸ Leon Edel, notiță introductivă la studiul lui Harold C. Goddard. „A Pre-Freudian Reading of *The Turn of the Screw*“, *Nineteenth Century Fiction*, XII (Iunie 1957), 7. Celelalte citate sînt din (1) Edmund Wilson „The Ambiguity of Henry James“, *Hound and Horn*, VII (April-May, 1934), 385—406, retipărit în *The Triple Thinkers* (New York, 1938) și în F. W. Dupee (ed.), *The Question of Henry James*, pp. 160—90; Wilson și-a revizuit mai tirziu afirmația, susținînd că mobiluri subconștiente l-au determinat pe James să-și zugrăvească propriile experiențe în materie de inhibiție sexuală (vezi mai jos, p. 370); (2) Osborn Andreas *Henry James and the Expanding Horizon* (Seattle, Wash., 1959), pp. 46—47; (3) Rebecca West, *Henry James* (London, 1916), p. 97.

⁹ Robert Liddell „The «Hallucination» Theory of *The Turn of the Screw*“, în *A Treatise on the Novel* (London, 1947), pp. 138—45; Alexander E. Jones „Point of View in *The Turn of the Screw*“, *PMLA*, LXXIV (martie, 1959), 112—22.

¹⁰ *The Complex Fate* (London, 1952), p. 110. În legătură cu alte studii asupra obscurității lui James vezi (1) Robert Cantwell „A Little Reality“, *Hound and Horn* (VII) (aprilie-mai, 1934), 494—505; „Înainte ca [James] să fi mers atît de departe ... a devenit aproape impo-

sibil să determini în vreuna din cărțile sale momentul când ironia părăsește comentariile sale, (p. 501); (2) Joseph Warren Beach *The Method of Henry James*, pp. 247—49: „Partea și mai proastă este că toți acești concurenți îl fac pe cititor să nu mai știe unde să-și investească simpatia“ [în *Virsta ingrată*].

¹¹ Vezi *Bibliografia* secț. V, B.

¹² Vezi n. 39, p. 48.

¹³ „Opere“ în versiunea engleză semnată de H.W. și F. G. Fowler (Oxford, 1905), II, 137.

¹⁴ Dintr-un pamflet publicat la Londra în 1703: *The New Association, Part II with farther improvements, As Another and Later Scots Presbyterian-Covenant, Besides that mention'd in the Former Part ... An Answer to some Objections in the Pretended D. Foe's Explication, in the Reflections upon the Shortest Way ...* p. 6. Datorez această referință colegului meu, Leigh Gibby în legătură cu o discuție asupra diferenței dintre întruhipare și tipul de ironie care tratează în mod cinstit cititorul, vezi Ian Watt, *The Rise of The Novel* (Berkeley, Calif., 1957), p. 126.

¹⁵ „The Shortest Way with the Dissenters“ (London, 1702), pp. 18, 20, cf. Voltaire, „pour encourager les autres“.

¹⁶ Vezi Robert C. Rathburn „The Makers of The British Novel“ în *From Jane Austen to Joseph Conrad* editat de Robert C. Rathburn și Martin Steinmann, Jr. (Minneapolis, Minn., 1958) pp. 3—22, în special p. 5: „Defoe folosea procedeul *personei* atît de bine încît satira sa avea un dublu efect ironic prin faptul că persoanele satirizate îl luau în serios ... Acest pamflet l-a dus pe Defoe la stîlpul infamiei, dar i-a dovedit și măiestria de a scrie dintr-un punct de vedere care nu-i era propriu“.

¹⁷ Am mai putea spune că delectarea comică este mai scăzută la Defoe, chiar dacă știm că pamfletul este ironic deoarece avem mai puține elemente de ridiculizat: (1) nu se poate concepe ca *un cititor* să fie ridicol fiindcă nu izbutește să înțeleagă; și (2) vorbitorul însuși este mai puțin absurd decît cel al lui Swift. Cu cît este mai realistă întruhiparea sa cu atît va fi el mai puțin ridicol de exagerat și cu atît mai puțin îndreptățiți ne vom simți să rîdem de el sau de cititorii păcăliți de el.

¹⁸ Irvin Ehrenpreis, *The Personality of Jonathan Swift*, (London, 1958), p. 102. O bibliografie substanțială în legătură cu controversa asupra acestei cărți poate fi găsită în Kathleen Williams, *Jonathan Swift and the Age of Compromise* (Lawrence, Kan., 1958), p. 177 n.

Vezi de asemenea William Bragg Ewald, Jr., *The Masks of Jonathan Swift* (Oxford, 1954). George Sherburn și R. S. Crane au venit cu argumente care mi se par solide în favoarea respingerii interpretării puternic ironice a episodului cu *houyhnhnmi* (Sherburn, „Errors concerning the Houyhnhnms“, *Modern Philology*, LVI [November, 1958], 92—97. Crane, „The Houyhnhnms, the Yahoos 'and the History of Ideas“, în *Reason and Imagination: Studies in the History of Ideas, 1600—1800*, editat de J. A. Mazzeo [New York, 1962]). Dar dificultatea rezidă în faptul că decizia este aici extrem de anevoioasă.

¹⁹ *The Rise of the Novel*, p. 125. Watt oferă o analiză exhaustivă a interpretărilor recente date lui Defoe ca un maestru conștient al ironiei. Pentru o interpretare favorabilă a ironiilor lui Defoe vezi Alan D. McKillop, *The Early Masters of English Fiction* (Lawrence, Kan., 1956), cap. I.

²⁰ *Thackeray*, London, 1882, p. 71; ediția princeps, 1879.

²¹ Vezi Gordon N. Ray *The Buried Life* (Cambridge, Mass., 1952), p. 28 și urm.

²² *Trollope, Thackeray* p. 76. Pentru o relatare a unor dificultăți similare la Smollett vezi McKillop, *Early Masters* pp. 147—50.

²³ Vezi Watt *The Rise of the Novel*, p. 212: „Balzac, de exemplu, găsea de cuviință în 1837 să exemplifice constatarea că există întotdeauna două perspective asupra aceleiași probleme, întrebînd cu un patos ce era intenționat retoric — «Cine se poate hotări între o Clarissă și un Lovelace?»“.

²⁴ „The Theme of *Ulysses*“, *Kenyon Review* XVIII (Winter 1956), p. 36, 31.

²⁵ *A Comic Principle in Sterne — Meredith — Joyce* (Oslo, 1954), p. 22.

²⁶ *James Joyce* (Norfolk, Va., 1941), p. 58, 62.

²⁷ „Technique as Discovery“, *Hudson Review*, I (Spring, 1948), p. 79—80.

²⁸ *How to Read a Novel* (New York, 1957), p. 213.

²⁹ „The Role of Structure in Joyce's «Portrait»“ *Modern Fiction Studies*, IV (Spring, 1958), 30; vezi de asemenea Herbert Gorman, *James Joyce* (London, 1941), p. 96, și Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses* (London, 1930), pp. 20—22.

³⁰ William T. Noon, S. J., *Joyce and Aquinas* (New Haven, Conn., 1957), pp. 34, 35, 66, 67. Vezi de asemenea Hugh Kenner, „The Portrait in Perspective“, *Kenyon Review*, X, (Summer, 1948), p. 361.

³¹ James Joyce, *Ulysses*, p. 22.

³² Richard Ellmann trage următoarea concluzie: fie că știm ori nu, „tribunalul lui Joyce, ca și cel al lui Dante și Tolstoi, se află permanent în ședință“ (*James Joyce* [New York, 1959], p. 3).

³³ Norman Friedman consideră ca „un omagiu adus geniului dramatic al lui Joyce faptul că un catolic poate să simpatizeze cu zugrăvirea valorilor catolice în roman, valori pe care eroul le respinge“. („Point of View in Fiction“, *PMLA*, LXX [December, 1955], 11—84).

³⁴ *Modern Fiction Studies* IV, (Spring, 1958), 72—99.

³⁵ Vezi de exemplu J. Mitchell Morse, în apărarea unei interpretări „textuale“ a romanului *Ulysses* bazată în mare parte pe interpretarea dată de Gorman *Caietelor lui Joyce* („Augustine, Aynbite, and *Ulysses*“, *PMLA*, LXX [December, 1955], 1147, n. 12).

³⁶ Editat de Theodore Spencer, 1944. Manuscrisul s-a păstrat doar parțial.

³⁷ Vezi Denis Donoghue „Joyce and the Finite Order“, *Sewanee Review*, LXVIII (primăvara, 1960), p. 256—73: [În *Portret*] „Obiectele există spre a oferi un cadru benefic, adecvat pentru Stephen ca «plantă sensibilă»; sint menite să marcheze o serie de experiențe în modalitatea *patetică* ... Situația lirică este izolată de orice sonde, existind mult prea multă ocrotire de acest fel în *Portret* ... Drama sau retorica ar fi trebuit să-l avertizeze pe Joyce că Stephen, *alazonul* estetic, nu avea mai stringent nevoie de altceva decât de un *ieron* îndeminatec; lipsindu-i acesta, cartea este lipsită de un ochi“ (p. 258). Joyce va replica fără îndoială — și pe nedrept cred — că Stephen, în intenția sa, trebuia să fie atît *alazon* cît și *ieron*.

³⁸ Unul din recenziții lui *Stephen Hero* a fost uluit cînd a observat că autorul omniscient care nu fusese încă eliminat, conform teoriilor lui Joyce privitoare la narațiunea dramatică, formulează adesea critici usturătoare la adresa tînărului Stephen. Opera timpurie îi apărea așa dar „mult mai cinică“ și „cu mult, mult mai îndepărtată de principiile clasicismului detașat ce fuseseră formulate înainte ca vreuna dintre cele două cărți să fi fost scrisă“. Cum putea cel care compusese *Stephen Hero* să scrie după aceea „într-o stare de fervoare exaltată“ o operă ca *Portretul*? (*T.L.S.*, 1 February, 1957, p. 64).

Este adevărat că odată ce-am fost alertați, semnele intenției ironice ne-au inundat perspectiva. De pildă acei dintre noi care credem acum că Joyce nu este pe deplin serios în pasajele asupra esteticii, probabil că ne întrebăm cum de le-am putut citi vreodată „textual“. Ce înțelegeam din pasaje ca următoarele, în acele zile fericite de odinioară înainte de a ști cum stau lucrurile? „Înțelepciunea care se credea

că-i ocupă spiritul în acea vreme, astfel încît îl răpise tovarășiei tinerilor, era doar o culegere cam anemică de propoziții din Poetica și Psihologia lui Aristotel și din *Synopsis Philosophiae Scolasticae ad mentem divi Thomae*. Gîndirea sa era un amurg al îndoielii și neîncrederii de sine, iluminat în răstimpuri de străfulgerările intuiției ...“ „În acele momente pămîntul îi fugea desub picioare ca și cum s-ar fi mistuit în flăcări: după asta limba i se încheia și întîlnea privirile celorlalți fără să le vadă, deoarece simțea că spiritul frumuseții îl învăluisese ca o mantie și că cel puțin în reverie se întîlnise cu adevărata noblețe. Dar după ce se scurgea acest scurt răstimp de tăcere mindră era bucuros să se găsească printre viețile obișnuite, urmîndu-și calea în mijlocul mizeriei, a zgomotului și lîncezelii orașului, neînfricat și cu inima ușoară“. (Primele pagini ale capitolului V). Dacă aceasta nu este zeflema, oricît de blindă, atunci pasajul e bombastic.

PREȚUL NARAȚIUNII IMPERSONALE, II: HENRY JAMES ȘI NARATORUL NECREDITABIL

„Dar de cine anume, dacă venim la subiect, este narată fabula?“ —
HENRY JAMES, despre *The Reverberator*.

„În vremurile noastre e greu să fii atât de naiv pe cât ai vrea .— SAUL
BELLOW

„Mă indoiesc foarte tare că în epoca noastră un om tânăr poate fi mișcat
de un poem, de o pictură sau de o bucată muzicală care să nu fie pătrunsă
de o undă de ironie“. — ORTEGA

CHIAR DACĂ narațiunea impersonală s-ar fi limitat la eroi ambigui care-și narează sau își oglindesc propria lor viață, problemele noastre ar fi fost totuși foarte mari. Dar așa cum vedem în *O coardă prea întinsă* situația narativă este adesea mult mai complexă decît în *Portret*. Una din cele mai serioase probleme se ivește atunci cînd un alt personaj, la fel de necreditabil ca și eroul, este pus să relateze povestea ambiguă a acestuia. Toate complicațiile judecării pe care le-am analizat în capitolul precedent se amplifică atunci cînd autorul, urmărind dezideratul lui James în legătură cu „gradările și suprapunerile de efect” care vor produce „o anumită plenitudine a adevărului”, încearcă să ne prezinte „viziunea tulbură” a unui personaj „răsfrîntă în viziunea de asemenea destul de tulbură” a unui observator¹.

Cu cîteva excepții, efortul lui James în perioada maturității este îndreptat spre găsirea unui observator sau grup de observatori (pentru fiecare povestire), care datorită sensibilității lor pot „reflecta” povestea pentru cititor. Povestea se desfășoară cu adevărat „în mintea lor”; cititorul o trăiește în funcție de trăirile acestora. Dar James nu formulează niciodată clar problemele ce decurg din rolul dramatic al *inconșienței* însăși. El nu izbutește astfel să ofere o teorie satisfăcătoare pentru o secțiune importantă din opera sa — acele povestiri narate, fie la persoana întîii fie la persoana a treia, de către un reflector profund derutat, fundamental auto-amăgit sau chiar încăpățînat sau corupt.

DEZVOLTAREA DE LA REFLECTORUL DEFECTUOS LA SUBIECT

Avînd la îndemînă prefetele și caietele lui James, putem urmări în multe din povestirile sale un proces care este fără îndoială frecvent în cazul altor autori moderni dar care este

de obicei mai adînc ascuns: transformarea unui „subiect“, prin dezvoltarea unui „reflector“ neimportant în concepția originală, în ceva complet diferit. Mă interesează aici acel volum impresionant de opere în care au fost introduși observatori, și în special observatori necreditabili, *după ce* concepția originară asupra subiectului a fost formulată. În multe din însemnările inițiale ale lui James în legătură cu o povestire, el include o descriere generală a modului în care va fi relatată aceasta. Cu astfel de povestiri nu putem fi niciodată siguri dacă a existat vreodată o versiune anterioară, neînregistrată, aflată în mintea autorului și disociată de orice manieră narativă, dar este clar că maniera a fost foarte devreme considerată ca fiind inseparabilă de „subiect“². „Și presupun că observatorul, ca de obicei, trebuie să spună povestea“ (*The Golden Bowl*). Nu-mi pot oare vedea *predilecția* aici, nu-mi pot oare vedea soluția, în obișnuita mea persoană a treia: observatorul, *cunoscătorul*, *confidentul*, fie al celor două femei, fie al celor doi bărbați?“ („The Given Case“). „Îmi vine să cred că totul s-ar putea povesti la persoana a treia, după obiceiul meu atunci cînd doresc — așa cum doresc chiar întotdeauna — o obiectivitate intensă“ („The Friends of the Friends“).

Cîteodată concepția sa asupra observatorului rămîne neschimbată de la însemnările inițiale din caiet la povestirea finită. Dar adesea el dezvoltă treptat reflectorul pînă ce subiectul originar este concurat sau chiar umbrit. Este fascinant să observăm cum transformă James un subiect într-o povestire, felul în care acesta afectează sau este afectat de un observator. Asistăm la apariția unei noi eroine, de exemplu, pe măsură ce James proiectează „The Impressions of a Cousin“.

„Verișoara“ din titlu este o tînră care relatează întîmplările (sub forma unui jurnal), conviețuind cu ruda ei și ținîndu-i tovărășie, observînd aceste întîmplări [ideea originară] și ghicind secretul. Secretul „transpiră“ doar în jurnalul ei. Și va deveni desigur un „tip“. M-am gîndit să introduc și puțină culoare locală americană făcînd ca povestirea să se petreacă la New York iar verișoara să vină din Boston cu tenta morală a orașului etc. Dar și așa ar fi prea șters.

În cele din urmă James a făcut din verișoară o americană ce devine, ca atîția naratori ai săi, cel mai însuflețit factor al povestirii. În loc să observe doar și să relateze, ea acționează. Ideea originală este complet transformată James punînd pe unul dintre personajele cheie să se îndrăgostească de naratoarea concepută inițial ca simplu reflector.

Un exemplu mai clar al luptei sale conștiente cu problema naratorului, care pare să-și asume subiectul, apare în comentariile la „The Friends of the Friends“. La început „eul“ său este în mare măsură un observator. „Le-am vorbit fiecăruia despre celălalt — și datorită mie, în primul rînd, au ajuns să știe unul de altul. Nu trebuie totuși să joc prea mult rolul de *entre metteur* sau de *entre metteuse*. El este evident conștient de propriile sale tentații, dar iată ce se întîmplă: „S-ar fi putut să fiu chiar puțin recalcitrant sau suspicios, un pic gelos chiar dacă mediatorul ar fi fost o femeie. Dacă o femeie relatează povestirea s-ar putea să manifeste această gelozie a prietenei sale moarte, după moartea acesteia“. Dar un reflector a cărui gelozie afectează acțiunea nu mai este un simplu reflector. Povestea însăși se modifică sub ochii noștri pe măsură ce se explorează această modalitate narativă.

Și dacă nu am naratorul „la persoana a treia“ ce efect aș putea să obțin de la forma impersonală — ce efect deosebit, caracteristic și compensator s-ar putea oare obține de la ea? Ar trebui în cazul acesta — nu-i așa? — să reprezint interviul post-mortem? Da — dar nu e obligatoriu. Aș putea să includ „impersonal“ persoana a treia și sentimentele sale, (ale lui sau ale ei) — și să povestesc lucrurile chiar *asa* din punctul lui sau al ei de vedere. Probabil că va trebui să fie mai lungă așa ...

Și dintr-o dată James începe să-și zărească calea de urmat și se entuziasmează. „ULTIMUL *empechement* la mica lor întîlnire, întîlnire supremă care încoronează punctul culminant și face ca întîmplarea «să depășească gluma», să fie «trop forte» și așa mai departe, este rezultatul *propriei mele acțiuni*“. Cu asta „reflectorul său lucid“ devine mai puțin

lucid și mai puțin un simplu reflector. „O preîntîmpin, deoa-rece devin conștient de o gelozie arzătoare ...” Și din acest punct adevăratul subiect a ceea ce a devenit acum o nouă povestire este clar.

[Ținărul] și naratoarea se logodesc ... Ce fac eu? Îi scriu logodnicului meu să nu vină [ca s-o întâlnească pe ea, pe „prietenă”, pentru prima oară] — că *ea nu poate* ... Nu-i spun *ei* ce am făcut; dar, în seara aceea îi spun *lui*. Mi-e rușine — mi-e rușine și vreau să mă răscumpăr ... Efectul acestei viziuni [a morții și a nălu-cirilor ulterioare] asupra *mea*. De aici pînă la sfîrșit atitudinea față de subiect îmi aparține: revenirea gelo-ziei ... ruptura finală de care SÎNT în întregime vinovată prin imputările și suspiciunile mele. Sint geloasă pe mort; simt sau îmi închipui că simt detașarea, înstrăi-narea și răceala lui.

În povestea finită naratoarea la persoana întîia se înșală și înșală în același timp. Ea nu-și dă seama niciodată de perfidia ei și cititorul este lăsat s-o deducă din recunoașterile ei aproape înconștiente. Nu mai există nici un dubiu că pove-stirea a devenit în întregime „a mea”.

Însemnările din Caiet pentru „The Next Time” relevă că James era uneori conștient de efectul pe care-l avea crăparea suprafeței oglinzii. El începe ca de obicei.

N-am putea oare să-i opunem [spune el despre romancierul său care încearcă să scrie o carte de succes, devenind vulgar] o figură contrastantă de alt tip — ființa care conștientă confuz de o vulgaritate adînc înscăunată, încearcă mereu să fie rafinată, ceea ce nu o împiedică cîtuși de puțin pe ea — sau pe el — de a reuși. Să zicem că este femeie. *Ea* izbutește — și-și *închipuie că e minunată!* N-ar putea *ea* să fie naratorul cu o izbutită *inconșiență* grotescă? Astfel încît întreaga poveste devine o capodoperă de ironie desăvîrșită și închisă?

Ne-am putea aștepta ca un autor să admită că un narator dezorientat va stîrni în mod necesar interesul cititorului

transformînd povestirea, cel puțin într-o oarecare măsură. James nu ia de obicei în considerație acest efect. O face însă aici, deși discuția este scurtă și criptică. „S-ar putea ca aici să existe o dificultate, mi se pare c-o văd: astfel s-ar impune ca naratorul să fie *conscient*, SAU poate SEMI-CONSCIENT, pentru a obține pe deplin anumite efecte. În această mică dramă naratorul fiind în tot cazul o persoană care încearcă buimac să adopte linia opusă — străduindu-se cu disperare să atingă finețea.

Incapabil să rezolve această problemă James, lasă povestirea deoparte numai spre a se reîntoarce la ea mai târziu.

În nota mea anterioară referitor la această problemă mi s-a părut c-am prins de coadă ideea vagă că naratorul ar putea să devină un portret ironic pentru parvenitul păcălit (și asta încă în domeniul literelor) un confrate sirguincios care se bucură de tot succesul pe care eroul meu nu-l dobîndește, care *poate* face exact ceea ce el nu poate și care, își dă seama vag, ceșos că nu are sufragiile rafinaților, persoanelor valoroase, și încearcă astfel să producă ceva distins... Este oare persoana aceasta naratorul — și voi reuși eu oare să simplific și să comprim făcîndu-l astfel?

Chiar așa stau lucrurile, iar răspunsul s-ar părea că se impune de la sine: dacă interesele sale reale ar consta în simplificare și comprimare, nu s-ar lansa în primul rînd într-o asemenea acțiune. Cum avea să scrie mai târziu în Prefața la *Prințesa Casamassima*, ori de cîte ori își urmărește interesul primordial — „aprecierea“ de către sine a povestirii sale — „simplificarea este primejduită“ (p. 65).

Trecînd la un concept diferit al ironiei în încercările sale de a găsi modul adecvat de a relata povestirea „The Next Time“, James hotărăște în continuare că naratorul său s-ar cuveni să fie „complet și pe deplin, poate chiar ironic — *conscient*“ — el trebuie, adică, să detecteze ironiile întregii povestiri dacă urmează să le comunice cititorului într-o formă simplă și comprimată. „Adică, nu *trebuie*? Pot eu oare să iau o astfel de persoană și s-o fac — fie pe el fie pe ea — să-mi nareze mica mea dramă *naivement*? Nu cred — în

special cu o șansă atât de *precară* : risc să-mi irotesc materialul și să-mi ratez efectul“. Și într-adevăr, așa se întâmplă. Povestea sa necesită, așa cum ne spune el în continuare, „un pictor real și ironic“ — ironic nu în sensul de victimă a ironiilor ci în sensul de maestru al lor. De vreme ce autorul vulgar și de succes nu poate face aceasta, se pune problema descoperirii unui observator mai adecvat.

„*Eu* devin naratorul, fie impersonal fie prin personalitatea mea nenumită și nedefinită. Să zicem că aleg a doua cale, ca în *The Death of the Lion*, *The Coxon Fund* etc“. Dar, ca de obicei, James nu poate să fie satisfăcut nici un moment ca simplu observator. „Sînt un critic care nu se vinde bine, adică a cărui scriitură este prea bună — neatrăgînd nici un fel de atenție. Scriitura mea distinsă prejudiciază destul de mult scriitura lui [a protagonistului inițial] distinsă — prin binele pe care încearcă să i-l facă. Devine o cerință pentru a-l ajuta să-l las *în pace* — una din trăsăturile luptei sale, lupta de a reuși o dată sau de două ori un lucru remunerativ, un lucru care să fie popular și a cărui prezentare (deșart, patetic și neînsemnat efortul) reprezintă esența subiectului meu. Încerc să nu scriu despre el — pentru a-l ajuta. Această atitudine a mea face parte din povestire“.

Parte a cărei povestiri? În nici un caz o parte necesară a „esenței“ originare de care a vorbit pînă acum. Efortul eroului originar de a scrie o carte comercială dispăre din prim-plan pe măsură ce se impune efortul noului narator „de a nu scrie despre el“.

În acest punct James recurge de fapt la un nou subiect: „Mi se pare că vreau ca deznodămîntul meu să urmărească ca în final să vorbesc *neapărat* — să izbucnesc incontrollabil (fără ca el să știe că am de gînd să fac asta: o țin în secret, îndrăznesc); consecința fiind că după toate acestea îl concediază“. Cine este protagonistul *acestei* povestiri? Devine dificil de stabilit, dar nu este greu de spus că naratorul a devenit factorul primordial, dacă „izbucnirea sa“ este aceea care „îl concediază“ pe romancier. Deznodămîntul îi aparține; interesul rezidă în acțiunile sale și efectele lor, și nu în acelea ale eroului originar.

Vedem aici, pe scurt, forța înclinației lui James pentru tehnica narativă realistă. El zămislește și apoi reneagă un

narator necreditabil pentru a se trezi creînd un alt „eu“ care se implică imediat atît de profund în acţiune încît declanşează catastrofa³. Explicaţia dată de el în *Caiete* cu privire la transformarea din *The Spoils of Poynton* în urma utilizării lui Fleda Vetch ca reflector este cea mai completă de acest fel. Ideea iniţială pentru acest roman izbutit se axa pe cearta dintre o mamă şi un fiu în legătură cu moştenirea „unei case mari plină cu lucruri preţioase“. Dar în căutarea „unui centru“ James o descoperă pe Fleda Vetch care tocmai fiindcă este o persoană de caracter, devine „factorul principal“; „subiectul“ său ultim devine, aşa cum arată James în Prefaţă, „sensibilitatea ei concentrată“ asupra a tot ce se petrece; „afirmarea şi puterea de pătrundere“ a „inteligenţei sale“ constituie, în ultimă instanţă, „acţiunea“, „povestirea“ sa.

James lasă adesea o ambiguitate ciudată în propria sa descriere „a subiectului“. El va începe, ca şi în Prefaţa la *Roderick Hudson*, definind subiectul ca un tip de aventură, în acest caz fiind vorba de degenerarea lui Roderick însuşi. Cu toate acestea, în curînd subiectul se defineşte „ca nefiind nici pe departe aventura directă a tînărului meu sculptor. Aceasta a fost doar indirect, subiectul fiind tot timpul în esenţă şi ca efect final aventura altcuiva şi anume imaginea pe care prietenul şi patronul său o au despre el“ (p. 15). O clipă mai tîrziu James îl descrie pe celălalt bărbat, Rowland Mallet, nu ca subiect ci din nou „centrul“ din care „subiectul“ a fost abordat; ca imediat după aceea să descrie totalitatea operei drept „suma celor «întîmplate»“ lui Rowland, „sau cu alte cuvinte aventura sa totală; dar cum cele întîmplate lui se rezumau în primul rînd la cele ce simţea în legătură cu întîmplările altora ... frumuseţea jocului constructivist era să conserve în toate valoarea specială care o aveau pentru el“ (p. 16)⁴.

Folosirea naratorilor care subtilizează de fapt subiectul iniţial, transmutînd o idee într-una foarte diferită, deşi apropiată, a devenit atît de familiară de la James încoaice încît sîntem tentaţi să luăm rezultatele drept bune. Acesta este modul în care lucrează un romancier, ne spunem, şi putem să indicăm un număr nelimitat de romane pentru a dovedi acest lucru. Oare *Marele Gatsby* ar fi fost acelaşi roman dacă în

locul personajului profund implicat, Nick, prezentatorul ar fi fost un narator omniscient? Așa cum stau lucrurile, romanul poate fi descris fie drept cunoașterea lui Gatsby de către Nick, fie drept viața lui Gatsby văzută din perspectiva lui Nick. Urzeala intactă a observației și experienței crează o unitate pe care o acceptăm — dar care, putem fi siguri, a evoluat într-un proces similar explorării lui James în domeniul observatorilor posibili. Este oare *Inima întunericului* povestea lui Kurtz sau povestea cunoașterii lui Kurtz de către Marlow? A fost Marlow inventat ca procedeu retoric pentru a accentua semnificația prăbușirii morale a lui Kurtz sau a fost oare Kurtz inventat pentru a-i oferi lui Marlow miezul experienței sale în Congo? Din nou urzeala este perfectă și ne spunem că acea întrebare demodată „cine este protagonistul?” nu are sens. Textura convingătoare a întregului, impresia de viață înregistrată de un observator, reprezintă în sine, cu siguranță, ceea ce caută adevăratul artist.

Cu toate acestea controversale asupra unor povestiri ca *O coardă prea întinsă* sugerează că pentru cei mai mulți dintre noi acest lucru nu este suficient. Deși nimeni nu-i va contesta lui James dreptul de a-și dezvolta ideile inițiale pe măsură ce descoperă la naratorii săi noi complexități, puțini dintre noi se simt fericiți într-o situație în care nu putem stabili dacă subiectul se referă la doi copii răi așa cum sînt văzuți de o guvernantă naivă dar bine intenționată, sau se referă la doi copii nevinovați văzuți de o guvernantă isterică și nimicitoare. Oricare ar fi viziunea finală a lui James în legătură cu subiectul în astfel de povestiri, nu putem decît trage concluzia că relația dintre naratorii săi evolutivi și subiectele inițiale era adesea mai complexă decît o recunoșteau propriile sale discuții critice. Unele dintre povestirile sale prezintă de fapt un focar dublu care pare să provină dintr-o fuziune incompletă a subiectului inițial cu subiectul nou care evoluează din momentul în care un narator cu defecte grave a fost creat pentru a reflecta subiectul inițial. Nu vom ști niciodată cît anume din dificultățile noastre au fost anticipate de către James. Dar putem cel puțin descoperi, aruncîndu-ne o privire asupra a două din povestirile sale mai buclucașe, unele din izvoarele perplexității noastre în tratarea naratorilor necreditabili de la el încoace.

CEI DOI MINCINOȘI DIN „THE LIAR“

„The Liar“ (1888) este un exemplu revelator al tendinței lui James de a dezvolta un observator cu mult peste funcția sa inițială. Și nu numai pentru faptul că „povestea propriei povești“ a devenit mai importantă decât ideea inițială; acest lucru în sine n-ar crea neapărat probleme. Dar reflectorul, prin faptul că devine *inconscient* în legătură cu propriile sale mobiluri și în legătură cu realitatea din jur, devine un factor nociv în povestire iar nocivitatea și deformările sale inconștiente ajung să joace un rol care depășește cu mult tot ce a descris vreodată James în legătură cu observatorii.

În concepția inițială, așa cum apare în *Caiete*, centrul interesului îl reprezenta nevasta unui mincinos notoriu, colonelul Capadose. Subiectul lui James îl constituia efectul deteriorării treptate din purtarea nevestei, care trebuia să pretindă că mariajul ei este reușit și că minciunile soțului n-o deranjează. „Dar vine o zi în care el [Colonelul] spune o minciună gogonată pe care ea ... trebuie s-o adopte și chiar s-o amplifice. Într-un cuvânt, pentru a-l salva de demascare, trebuie ea însăși să mintă. Urmează lupta ei etc.: minte — dar după asta îl urăște“. În discuția sa ulterioară din Prefață, James se concentrează din nou asupra imaginii inițiale a lui Capadose și a soției sale. Nu există nici o mențiune referitoare la implicarea unui observator ca factor principal în acțiune. Povestea urmează să fie pur și simplu cea a unei femei care este supusă degradării de către un bărbat mincinos. Povestea lui James însă este mult mai complexă: este povestea relației care se stabilește între observator și doamna Capadose. Este evident că pe măsură ce și-a elaborat observatorul, tendința sa ironică a câștigat teren, transformându-l pe Lyon într-un protagonist extrem de echivoc — un fel de ticălos.

Tipul de ironie complexă care rezultă poate reieși cel mai bine contrastînd cele două perspective asupra întîmplărilor: cea a lui Lyon și cea aparținînd cititorului. Odată ajuns aici ești tentat să adopți schema stabilită de alți comentatori recentî ai ironiilor jamesiene: „O generație de cititori a interpretat eronat ...“ Dar sînt prea conștient de dificultăți spre a pretinde că analiza de mai jos ar fi ceva mai mult decât

o încercare prudentă în direcția a ceea ce s-ar putea dovedi o sarcină imposibilă. Iată perspectiva lui Lyon asupra întâmplărilor (în povestire ea apare la persoana a treia) urmată de propria mea perspectivă ca cititor:

După doisprezece ani mă întâlnesc din nou cu femeia care a refuzat odată să mă ia de bărbat fiindcă nu știa pe atunci că într-o zi voi deveni celebru. E chiar mai adorabilă ca oricând și mă îngrozește descoperirea că s-a măritat cu un mincinos notoriu.

Cum poate suporta să trăiască cu o asemenea „meteahnă monstruoasă“? și cum poate ea evita distrugerea morală în contact cu un om atât de vrednic de dispreț? Recunosc că Capadose nu este — cel puțin pînă acum — „un mincinos malign“, că este strict dezinteresat și că aderă într-adevăr la un fel de cod al onoarei în minciunile sale. Trebuie să recunosc de asemenea că și eu „mint“ într-un anume sens cînd îmi aștern culorile pe pinză, ca pictor. În același timp mi se pare o tragedie că o ființă atât de minunată ca ea poate fi legată de un bărbat lipsit de integritate.

De fapt ea l-a refuzat pe narator deoarece știa că fericirea ar fi imposibilă cu un bărbat atât de preocupat de sine cum era el. El nu este atât îngrozit de minciună cit gelos; descoperă pe scurt, că mai este îndrăgostit de ea, și descoperirea că soțul ei este un mincinos nu face decît să contribuie la gelozia sa inconștientă.

El este de fapt sigur că ea probabil regretă căsătoria cu un bărbat vrednic de dispreț cînd ar fi putut avea un bărbat ca el. Propria lui minciună este strict „interesată“ iar el este mult mai puțin integru decît Capadose.

Mă hotărâsc s-o oblig să recunoască că este deznădăduită de minciunile bărbatului ei.

Folosind metode de o subtilitate care mă face aproape să roșesc, îi conving să-mi îngăduie să pictez portretul [lui Capadose] hotărît să-l zugrăvesc în așa fel încît să-i dezvălui adîncimile inimii sale viclene.

Cînd ea va vedea ceea ce am dezvăluit cu siguranță îmi va da un semn că integritatea sa fundamentală nu a fost zdruncinată.

Pictez portretul așa cum am plănuît; este o capodoperă a veridicului.

Mincinosul se dezvăluie pe pînza mea în adevăratele sale culori.

Dar soții Capadose descoperă portretul cînd ei își închipuie că am plecat; de

Este hotărît s-o facă să-și manifeste regretul pentru faptul că a ales prost.

Mințindu-i în ceea ce privește adevăratele sale mobilități îi convinge să-i îngăduie să picteze portretul bărbatului, hotărît să-l zugrăvească în așa fel încît să-i șteargă Colonelului toate trăsăturile bune, pe care toți ceilalți în povestire le agreează, și să lase doar necinstea să răzbată, creînd astfel un monstru din ceea ce este într-adevăr „un om încîntător, în ciuda miciei sale slăbiciuni“, așa cum îl descrie James însuși într-o scrisoare.

Cu siguranță ea va arăta într-un fel că regretă căsătoria, că și-ar putea imagina fericirea cu actualul ei bărbat ca fiind „nefundamentată“.

Este o capodoperă a forței caricaturale.

Mincinosul despuiat de toate calitățile umane compensatoare, apare trădat pe pînză.

Strecurîndu-se înapoi fără veste, el trage cu urechea în mod deliberat.

fapt îi surprind din întâmplare împreună și sînt silit să trag cu urechea pentru a-mi proteja interesele.

Doamna Capadose este zdruncinată de viziune pătrunzînd în esența ei; Capadose, dîndu-și seama ceva mai încet de ceea ce am dezvăluit ciopărțește portretul.

Nu încerc să-l opresc; sînt mai degrabă bucuros că acum, în sfîrșit, am s-o determin să recunoască că regretă această căsătorie nefericită.

Dar ea îl susține pe bărbatul ei în minciuna pe care o născocoște în legătura cu posibila distrugere a portretului și astfel îmi dezvăluie fără putință de tăgadă că a *fost* total degradată de bărbatul ei. Mincinosul a triumfat iar eu am pierdut viziunea femeii incorruptibile. „Ipocrizia ei“ este revoltătoare.

Lyon este cu adevărat încîntat văzîndu-i groaza cînd ea descoperă cruzimea „adevărului“ din portret și chiar și mai încîntat văzîndu-l pe Capadose ciopîrțînd pinza.

Acum, în sfîrșit, ei îi este rușine de soțul ei și Lyon a făcut-o să simtă astfel; dar a îngrozit-o și mai mult cu propria sa brutalitate.

Susținîndu-și soțul ea dezvăluie fără putință de tăgadă că-l iubește totuși pe bărbatul mai vrednic și că este gata să mintă pentru el. Mincinosul netrebnic — Lyon — a căzut în propria sa capcană.

Am ezita să insistăm în mod excesiv asupra unor lucruri ce pot părea evidente, dacă criticii în general n-ar părea să fie înclinați să creadă chiar tot ce spune Lyon; deoarece James nu ne avertizează niciodată în discuțiile sale că povestea devine în final povestea lui Lyon-mincinosul, mai mult chiar decît povestea lui Capadose-mincinosul, ei au interpretat-o ca și cum ar fi fost scrisă în conformitate cu planul inițial.

Ray B. West, Jr. și Robert W. Stallman, de exemplu, îl văd pe Lyon „inspirat de Muza Adevărului“, atît ca artist cît și ca om. „Ființa *lui* morală și nu a ei [a doamnei Capadose] este aceea care suferă șocul deziluziei ... El îndrăznește să scotocească dedesubturile [caracterul ei] deoarece credința în puritatea ei îl susține. Numiți-o credința unui romantic sau credința unui artist. Ea reprezintă pentru Lyon, artistul, acel Adevăr care e Frumusețe, acea Frumusețe care e Adevăr⁵. Și deși autorii cred că el își merită pedeapsa în cele din urmă, el o merită deoarece „a adus o ofensă societății [insistînd asupra adevărului]. Sîntem aduși în situația de a simți că smulgerea măștii publice constituie — o încălcare a moravurilor, o trădare a codurilor sociale al căror mecanism trebuie respectat, chiar dacă produce ipocrizie și macină minciuni în loc de adevăruri“.

Și dorința sa de a-i stoarce o confesiune este dorința de a o izbăvi: „Izbăvirea începe cu umilința profundă“.

Pare plauzibil, judecînd după prima notă de caiet, că această afirmație a lui James nu se află prea departe de ideea sa inițială. Dar dacă luăm în considerație cîteva din minciunile inspirate lui Lyon de Muza Adevărului sîntem nevoiți să recunoaștem că viziunea lui James s-a schimbat. „Atunci el îi vorbi de bărbatul ei, lăudîndu-i înfățișarea, talentul de a face conversație, afirmînd că simțise o prietenie subită pentru el și întrebă, cu o doză de «nerușinare» de care aproape roși, ce fel de om era“. El urmărește, după cum afirmă „trădarea îndreptățită“ a lui Capadose cu o înverșunare care-l face „aproape să se crispeze“ de propriul său succes. El minte în legătură cu portretul fiicei colonelului pentru a-și vedea mai departe de curtarea neîmpărtășită a soției. Devenea „o problemă de conștiință cîteodată să-și ia servitorii prin surprindere“. Îi minte ori de cîte ori se dovedește util s-o facă, considerîndu-se cu toate acestea un om „de o sinceritate controlată în relațiile sale cu servitorii“. Dar dacă am fi să considerăm bucată cu bucată toate minciunile sale, întreaga poveste ar trebui repovestită deoarece este în mare parte alcătuită din ele.

Ce să deducem din următoarele simptome ale mobilurilor, dacă el pune la încercare pe cei din jur „deoarece credința în puritatea ei îl susține“? „Lyon ghicea în el [în Capadose]

posibilitatea în anumite împrejurări de a-și apăra poziția cu violență ... Astfel de momente ca acelea verificau filozofia nevestei sale — lui Lyon i-ar fi plăcut s-o vadă acolo“. „O să auzi vocea acelei femei în adîncă sa umilință ... își imagina chiar în clipa în care, cu fața învăpăiată, ea i-ar fi cerut *lui* să nu reînceapă discuția. Atunci el ar trebui să se simtă aproape consolată, va fi mărinimos“. Cînd doamna Capadose exclamă: „Este nemilos — o prea nemilos!“ — după ce vede prima dată portretul — bărbatul inspirat de Muza Adevărului reacționează caracteristic: „Cel mai ciudat lucru era ... că Oliver Lyon nu a ridicat nici vocea nici mina pentru a-și salva tabloul [de sfîrtecările lui Capadose]. Adevărul este că nu avea sentimentul că l-ar fi pierdut și nici nu-i păsa dacă îl pierdea, cu atît mai mult cu cît era conștient că dobîndise o certitudine. Vechea lui prietenă *era* rușinată de bărbatul ei, și el o făcuse să se simtă astfel și reputease un mare succes chiar dacă realizase aceasta cu sacrificiul muncii sale prețioase ... Tremura de tulburarea sa fericită“.

În cele mai multe din minciunile sale există un element de cruzime. Într-adevăr pe măsură ce se desfășoară povestirea, interesul lui Lyon în arta sa se pervertește tot mai mult ajungînd să se concentreze exclusiv asupra atacului agresiv îndreptat împotriva Colonelului. În slujba acestui atac întregul său caracter se înăsprește. Dacă la început pare interesat de subtilitatea artistică, mai tirziu el devine preocupat „de ideea că atunci cînd va trimite pictura la Academie nu va putea să o înscrie în catalog sub rubrica simplă pe care o reclama decența. Pe scurt, nu putea trimite tabloul cu titlul „Mincinosul“ și era păcat. Totuși, faptul conta prea puțin căci era hotărit acum să imprime acest cusur atît de evident — chiar și pentru cea mai mediocră inteligență — așa cum se afla imprimat în viziunea sa pe chipul viu. Nevăzînd nimic altceva în Colonel astăzi, s-a lăsat furat de bucuria de a nu «reda» nimic altceva“. Este imposibil să se pună de acord această imagine a datoriei artistului cu vreuna din noțiunile căreia James i s-a dedicat vreodată; este de fapt viziunea lui James privitor la ceea ce se poate întîmpla artei cînd este pusă să slujească țeluri „interesate“ sau practice. Nu de dragul artei a continuat Lyon „să-și biciuiască victima în momentul în care îi slăbiseră puterile“.

În sfârșit, putem observa că toate intervențiile neechivoce ale naratorului creditabil — enumăr patru care sînt și foarte scurte — au funcția de a accentua diferența dintre imaginea lui Lyon despre sine și adevărata imagine; el nu acționează din mobiluri artistice, nici dintr-o angajare greșită față de un ideal, ci mai degrabă din mobilurile unui amant dezamăgit. Tot restul este o justificare, argumentată suficient de convingător pe măsură ce Lyon „o rostește” sau o gîndește, care este însă menită să fie considerată ca atare de către cititorul cu discernămint.

Dacă așa arată imaginea aproximativă a ironiilor pe care urmărea să le adune James în jurul imaginii lui Lyon despre sine și despre tovarășul său în ale minciunii, cum explicăm faptul că dintre toți cei care au scris despre povestire numai Marius Bewley a văzut-o dintr-o perspectivă apropiată intrucitva de a noastră? ⁶

Se întimplă frecvent în controversele critice asupra sensurilor lui James să se atribuie asemenea diferențe prostiei sau neglijenței tuturor cititorilor cu excepția acelor care văd „adevărata” interpretare. Dar tratînd o astfel de povestire acuzațiile reciproce par să fie lipsite de sens. Oricît ar fi de mare atenția, inteligența sau volumul de informație nu este suficient pentru a obține acea siguranță despre „The Liar” pe care toți cititorii o au în legătură cu „Fiara din junglă”. Deși cele două perspective izbitor de diferite, cea a observatorului și cea a autorului pot părea de neconfundat în prezentarea mea schematică, în povestirea însăși ele sînt învăluite într-o complexitate care ne face să ne îndoim de orice interpretare.

În primul rînd diferența dintre vocea lui Lyon și cea a lui James, vorbind de după și prin paravanul stilului, nu este de obicei atît de mare ca în pasajele pe care le-am citat; uneori, într-adevăr, nu există nici un fel de diferență sesizabilă. Mare parte din ceea ce vede Lyon în Capadose este adevărat. Părerea pe care o are despre sine ca mare artist este justificată; avem în acest sens confirmarea neentuziastă a doamnei Capadose. În al doilea rînd pentru a citi povestirea cum se cuvine trebuie să ne înfrîngem pornirea firească de a fi de acord cu reflectorul. El ne cîștigă încrederea prin simplul fapt de a fi reflector, deoarece în viață singura inteligență

pe care o cunoșteam, așa cum o cunoaștem pe a lui Lyon, este a noastră. Dar tocmai această atracție îl face să fie periculos: prezența sa va fi fatală pentru anumite efecte.

Astfel în „The Liar“, chiar atunci cînd am fost preveniți de necreditabilitatea lui Lyon, sîntem totuși confrunțați, chiar și după lectura cea mai atentă, cu cîteva ambiguități inevitabile pe care cu siguranță James nu le-a avut în vedere. Admițînd că unele din părerile lui Lyon sînt necreditabile iar altele nu sînt, ce să spunem de grupul mare de păreri de la mijloc care sînt plauzibile dintr-un punct de vedere, neplauzibile dintr-altul? Se compătimește; se simte trădat, pierdut. Oare vrea James ca noi să ne batem pur și simplu joc sau să manifestăm înțelegere? Oare minciunile din final ale doamnei Capadose sînt vrednice de dispreț, așa cum crede Lyon, sau nobile, sau poate cîte puțin din fiecare? Ea primejduiește pe de o parte, probabil, o terță persoană inocentă, dar pe de altă parte ea apără un om relativ nevinovat de un om prădalnic. Rămînem uimiți de complexitatea vieții — și aceasta face parte din intenția neîndoielnică a lui James. Dar este evident în același timp că o poveste poate rămîne coerentă doar dacă asemenea paradoxuri sînt controlate în interiorul anumitor limite — oricît de încăpătoare ar fi acestea. Recunoașterea complexității depinde de claritatea viziunii noastre asupra elementelor care o alcătuiesc. Amestecul de bine și rău în personajele acestei povestiri va fi ignorat sau greșit înțeles dacă nu distingem clar care sînt elementele bune și care cele rele. Dacă Lyon este interpretat ca un artist nobil luptînd pentru adevăr împotriva unei culturi filistine, povestea este fără îndoială foarte slabă; nouă zecimi din spiritul și ironia pe care le concentrează vor fi pierdute. Și chiar dacă el nu este interpretat astfel, compoziția rămîne totuși parțial nerealizată; povestea mincinosului, Lyon, este numai pe jumătate dezvoltată.

Dacă nu am dispune de dovezile oferite pînă acum, aș putea fi acuzat că în cazul „Mincinosului“ am procedat așa cum i-am acuzat pe alți critici că au procedat în cazul povestirii „O coardă prea întinsă“: de a fi văzut o distanță mai mare între autor și narator decît ne-ar îndreptăți povestirea. Dar din fericire James ne furnizează o coroborare de netăgăduit prin felul de revizie întreprinsă cu ocazia pregătirii ediției

newyorkeze a operelor complete (1907—1909). S-a scris foarte mult în legătură cu complexitățile introduse de James în revizuirea povestirilor timpurii dar în „Mincinosul“ întâlnim o încercare de a *reduce* complexitatea morală prin sublinierea interpretării pe care am oferit-o eu. Acolo unde în prima versiune apare: „Lyon a pus în aplicare idei de a-l demasca [pe Capadose] prin desen, ideea pe care o nutrise timp de atâtea săptămîni“, în versiunea revizuită apare: „Lyon a aplicat fără îndurare talentul său de a provoca“. Acolo unde originalul spune că Lyon „îl biciuia“, ediția revizuită spune că el „și-a biciuit victima“⁷. Numeroasele schimbări de acest fel ne duc către o viziune mai clară a artistului surprins în propriile sale mașinații. Dar chiar în versiunea finală, după toate modificările, rămînem nedumeriți totuși în anumite locuri în care James nu poate să profite de nedumerirea noastră. Independent de punctul în care alegem să ne stabilim pentru interpretarea noastră finală, fie că ne oprim la noblețea aproximativă văzută de West și Stallman sau la ticăloșia aproximativă pe care o văd eu, nu ne putem aștepta ca cititorul să deducă cu certitudine dacă un anume fapt redat de Lyon a fost deformat pentru a reflecta propriul său caracter sau a fost redat exact pentru a ne oferi situația exactă a ceea ce se întîmplă în realitate cu doamna Capadose.

„FURTUL DOCUMENTELOR ASPERN“ SAU „EVOCAREA VENETIEI“?

Efectul unui focar dublu incomplet rezolvat ne produce și mai multe greutăți într-o poveste mai bine cunoscută „The Aspern Papers“ publicată în același an cu „Mincinosul“ (1888). Spre deosebire de alte povestiri pe care le-am examinat aceasta pare să fi fost concepută de la început ca o poveste despre narator. Deși notele inițiale ale lui James în legătură cu posibilitățile unei povestiri despre „josnicul editor“ nu zugrăvea pe deplin „imoralitatea“ pe care o descrie în final, James avea de la început în minte emoțiile comice și ironice a căutărilor unui amator de antichități. „Interesul ar consta într-un tribut oarecare pe care trebuie să-l plătească un om, și pe care bătrîna — sau supraviețuitoarea — îl fixează ca reprezentînd valoarea documentelor. Ezitățile sale — lupta

sa — deoarece într-adevăr el ar da aproape orice“ — toate acestea se deplasează clar în direcția declarațiilor pe care le face naratorul în povestirea terminată. „Îmi pare rău, dar nu există josnicie la care nu m-aș preta de dragul lui Jeffrey Aspern“.

Lucrul uimitor este că în prima notă de caiet nu există decît o sugestie foarte vagă a „zugrăvirii“ trecutului romantic pe care James îl descrie cu mulți ani mai tîrziu ca fiind atît de important în povestire. James se apropie cel mai mult aici de acest lucru vorbind despre „imaginea a două bătrîne englezoaice ofilite, ciudate, sărace și discreditate, continuînd să trăiască, înconjurate de o generație străină, în colțul lor muced dintr-un oraș străin — cu celebrele scrisori ce reprezintă avutul lor cel mai de preț“. Interesul principal rezidă în complotul urzit de acest „adept fanatic al lui Shelley“ împotriva celor două figuri romantice.

Atunci cînd cu ani mai tîrziu, în Prefață, el ajunge să-și reamintească această idee, complotul fanaticului shelleyan este trecut complet cu vederea în favoarea unei discuții asupra propriilor sale eforturi de a vizualiza trecutul „imaginabil, palpabil, vizitabil“. Toată discuția se concentrează asupra atmosferei, asupra contrastelor atmosferice, asupra plăcerii de a descrie „bătrîna mea Veneție“ și „Veneția și mai veche a lui Jeffrey Aspern“; totul se petrece în jurul „aventurii“ eforturilor sale de a evoca „o scenă finală a dramei lui Shelley bogată și întunecată, jucată pînă la capăt în însuși teatrul propriei noastre «modernități»“. James nici măcar nu menționează protagonistul cu excepția indicației asupra fanaticului „shelleyan“, a cărui aventură sugerase inițial povestirea, dar care nu este nici în cea mai mică măsură reflectat în versiunea finală.

Avem deci două subiecte clar diferențiate. Există o intrigă: încercarea lipsită de scrupule a naratorului de a dobîndi documentele și frustrarea sa finală; o intrigă care necesită un agent deosebit de insensibil. În al doilea rînd există o „imagine“, o tentă sau o atmosferă, un trecut care trebuie explorat și redat cu toată măiestria poetică de care dispune James. Pînă aici totul e bine; nu există nimic fundamental incompatibil cu aceste două subiecte. Dimpotrivă, noțiunea unui „trecut care poate fi reparcurs“ dar care este de fapt

violat de un colecționar modern de antichități care nu are nici cea mai vagă idee de felul în care trecutul poate fi într-adevăr explorat eficient, pare la prima vedere să fie valabilă. Dar din nefericire există un principiu general față de care James se simte constrins să-și scrie povestirile. „Zugrăvirea“ nu trebuie să vină din partea autorului vorbind în numele său. Ea trebuie reintegrată în conștiința unui reflector *lucid* și cuprinzător. Și cine să fie acest reflector,— cine poate să fie în acest caz decît colecționarul însuși? În cazul că nu doamna Prest — a cărei prezență nedisimulată ca simplă *ficellă* îi oferă un pretext de a-și expune planurile — urmează să fie dezvoltată sub forma a ceea ce cu siguranță ar fi un observator cam incredibil, singura minte disponibilă cu un control suficient asupra mersului lucrurilor este mintea colecționarului. El este acela care trebuie să exploreze și să evoce trecutul. Și totuși el trebuie să se „năpustească“ asupra posesiilor amantei îmbătrînite a poetului și să violeze spiritul naiv al nepoatei muribunde.

Povestirea în forma ei finală este izbutită, dar după părerea mea ea a plătit tributul modalității narative. Oricît de nesăbuită ne-ar părea joaca cu procedeele marelui maestru, nu ne putem stăpîni să nu tragem concluzia că naratorul, așa cum este realizat, deși bine ales pentru părăsirea Tinei Bordereau, nu era adecvat pentru a evoca poezia trecutului explorabil.

Toată energia, tot sensul mișcării intrigii se concentrează asupra eforturilor naratorului de a obține documentele Aspern și în special asupra profitului pe care-l trage din afecțiunea Tinei. În imoralitatea sa, deși nu și în detaliile încercărilor sale, el este frate vitreg cu alți „editori josnici“ din proza lui James ca Mathias Pardon în *Bostonienii*, George Flack în *The Reverberator* sau reporterul din „The Papers“. Este de asemenea frate vitreg cu Morris Townsend din *Washington Square*, care se folosește de sentimentele nevinovate ale unei femei în scopuri egoiste. Am trăit o epocă în care fidelitatea și onoarea au însemnat atît de puțin în termenii convențiilor literare, încît este ușor să trecem cu vederea ceea ce mai însemnau încă acestea pentru James. Dar dacă aplicăm naratorului din povestirea de față criteriile integrității și onoarei

care apar, să spunem, în *The Spoils of Poynton*, dacă, pe scurt, judecăm naratorul în funcție de standardele oricăruia dintre reflectorii cu adevărat *lucizi* ai lui James, imoralitatea colecționarului nu poate fi văzută decât ca fiind esențială pentru acest efect. De la început și pînă la sfîrșit atenția noastră este irezistibil concentrată asupra comediei păcăliciului păcălit, a omului lipsit de caracter care îi manevrează pe ceilalți atît de inteligent încît „se distruge” pe sine.

Din nou, aici, ca și în cazul „Mincinosului”, versiunea newyorkeză, revizuită, se deplasează în direcția conștiinței noastre mai acute asupra imoralității naratorului. Oricine s-ar îndoi de faptul că atenția finală a lui James a fost îndreptată cu precădere asupra naratorului ar trebui să recitească povestirea în versiunea revizuită verificînd cu originalul acele pasaje care-l arată înșelînd, furînd, mințind sau recunoscîndu-și nelegiuirile. Revizuiind *Portretul unei doamne* James a încercat, așa cum arăta Matthiessen, să facă mai evidentă descompunerea morală a lui Osmond, astfel încît „mistificarea nu-i aparține decît lui Isabel, ambiguitatea se găsește toată în ceea ce Osmond tănuiește și nu în îndoielile pe care James le-ar fi avut în legătură cu el”. James a schimbat perspectiva lui Osmond asupra lui Isabel de la „strălucitoare și blindă ca un nor de april” la „mlădiindu-se după nevoile sale ca un mîner de ivoriu în palmă”⁸. Același tip de revizuire apare și în această povestire. Următoarele exemple nu sînt decît cîteva din mărturiile extreme ale eforturilor lui James de a preveni, în versiunea revizuită, acel tip de identificare cu naratorul care, chiar în povestea „evidentă” ar putea lesne să rezulte din poziția privilegiată a povestitorului. Sublinierile îmi aparțin.

Versiunea originală

Îmi pare rău, dar de dragul lui Jeffrey Aspern aș fi în stare *de mai rău*.

Versiunea revăzută

Îmi pare rău dar nu există *josnicie* pe care n-aș comite-o de dragul lui Jeffrey Aspern.

„Ești tare extravagant ...“, a spus tovarășul meu. „Ești desigur hotărât să mergi foarte departe !“

De-ar muri săptămîna viitoare, de-ar muri mîine atunci aş putea pune mîna pe documentele ei.

... pentru prima, ultima, singura dată i-am privit ochii ei extraordinari. Mă țintuiau, strălucitori, făcîndu-mă să mă simt îngrozitor de rușinat.

Îi spuseseam doamnei Prest că aş face dragoste cu ea [cu fiica ei]; dar fusese o glumă fără consecințe și nu-i spuseseam niciodată lucrul ăsta lui Tita Bordereau [de remarcat că „Tita“ a fost schimbat în numele mai atrăgător „Tina“].

Cum putea, de vreme ce nu mă întorsesem înainte de căderea nopții, să contrazică chiar și de formă o astfel de idee [ideea domnișoarei Tina că el ar fi refuzat îngrozit oferta ei de iubire]?

„Ești foarte extravagant și asta se cumulează cu *imoralitatea ta*“.

... atunci aş putea să mă arunc asupra avutului ei și să-i răscolesc sertarele.

... Mă țintuiau strălucitori; erau ca *năvala bruscă a unei izbucniri de lumină* căzînd peste un țilhar prins asupra faptului; mă făceau să mă simt îngrozitor de rușinat.

... Nu-i spuseseam asta niciodată *victimei mele*.

... să contrazică, *chiar și de formă, chiar și ca pe un act de omenesc obișnuit* o astfel de idee?

Aceste citate izolate ne oferă desigur numai o parte din intensitatea pe care o întîlnim concentrată în ambele versiuni asupra degradării morale și a înjosirii finale a naratorului lui James⁹. Efectul acestora și celelalte schimbări nu-l fac în nici un caz mai rău *de fapt*; acțiunile sale rămîn din punct

de vedere obiectiv aceleași în ambele versiuni. Ele mai degrabă înrăutățesc doar imaginea lui despre sine accentuând conștiința pe care o avem că este vorba de drama unei relații, nefundamentată moral, cu domnișoara Tina. Astfel ele ușurează sarcina cititorului făcînd acest aspect al povestirii mai puțin subtil și ambiguu decît era inițial.

Povestea constă deci doar din încercările unui bărbat fără scrupule de a obține documentele Aspern, descoperirea sa că cea mai bună cale de a ajunge la ele este să-i facă curte nepoatei neatrăgătoare a posesoarei lor, Tina, descoperirea ulterioară că tributul posesiunii totale este căsătoria, retragerea temporară din fața unui asemenea conflict și — dar să-l lăsăm să relateze punctul culminant cu propriile sale cuvinte. Remarcați cum se trădează singur cînd întilnește apoi femeia nedorită pe care trebuie să învețe s-o accepte dacă vrea să devină posesorul documentelor. În momentul în care intră în cameră el își dă seama că ea a observat dezgustul său involuntar cînd cu o zi înainte i s-a oferit în schimbul hîrtilor.

... Am văzut de asemenea ceva care nu intrase în prevederile mele. Sentimentul eșecului o schimbase vizibil pe sărmana domnișoară Tina, dar eram prea plin de stratageme și gînduri de pradă ca să-mi fie mintea la asta. Acum însă am observat totul; nu pot descrie cît de mult m-a șocat. Stătea în mijlocul încăperii cu o expresie de blîndețe îndreptată asupra-mi iar privirea ei iertătoare ca o binecuvîntare îi dădea ceva angelic. O înfrumuseța; o întinerea; nu mai era o femeie bătrînă și ridicolă. Această schimbare a expresiei ei, această vrajă a spiritului o transfigura și în timp ce o mai observam încă, am auzit o șoptă undeva în adîncul conștiinței mele: „De ce nu, la urma urmei,— de ce nu?” Mi se părea că *pot* plăti tributul.

Aceasta este ideea pe care o are *el* despre vocea *conștiinței*. Dacă este într-atît de necreditabil în această privință, ce să spunem de impresia că înfățișarea ei s-ar fi schimbat într-adevăr? Oare schimbarea se datorește pur și simplu unei interpretări subiective? James ne întărește curînd bănuielile: „Dar mai distinct încă decît acea șoptă am auzit

totuși glasul domnișoarei Tina“ spunînd că documentele fuseseră distruse și odată cu ele orice rațiune, „de a plăti tributul“.

„Părea că se învîrtește camera cu mine cînd spuse asta și într-o clipă se lăasă peste mine un întuneric dens. Cînd a trecut, domnișoara Tina se afla tot acolo, dar transfigurarea pierise iar ea redevenise persoana trecută, neatrăgătoare și neîngrijită“. Din cauza metodei narative ni se răpește pentru totdeauna posibilitatea de a ști dacă domnișoara Tina era în adevăr capabilă de iertare, dacă era cu adevărat transformată, dacă era în realitate o persoană trecută și neîngrijită. Sintem limitați la drama urzelilor naratorului și atunci cînd conchide regretînd pierderea — „vreau să spun a documentelor prețioase“ — rămînem pentru totdeauna cu o îndoială dacă în mintea lui nu există vreo bănuială că suferă o pierdere mai serioasă, dacă nu ne gîndim la acea pierdere ca fiind cea a onoarei sau a domnișoarei Tina însăși. Ceea ce știm cu certitudine este totuși suficient pentru a face acest aspect al povestirii deosebit de izbutit: uneltitorul s-a dovedit a fi victima principală a propriilor sale urzeli complicate.

Dar ce s-a întîmplat cu celălalt subiect descris în Prefață în tot acest timp? Ce s-a întîmplat cu „trecutul explozibil“? Ei bine, sărmanul narator orb a încercat în răstimpuri să se ridice la nivelul sensibilității necesare pentru a reda cu ajutorul colaborării neechivoce a cititorului atmosfera romantică a Veneției și în special acest ungher al trecutului, Vila Bordereau. Iată-l pe uneltitorul comic în cealaltă postură a sa, de apologet poetic: „La Veneția nu putea exista afacere care să nu ceară răbdare și, cum adoram locul, îi înțelegeam spiritul mult mai bine deoarece investisem acolo foarte mult. Acel spirit îmi ținea în permanență companie și părea să mă privească cu chipul nemuritor și reînviat — în care-i strălucea tot geniul — al marelui poet care-mi era imbold. Îl invocasem iar el s-a arătat“. Desigur, nu mai e vorba aici de uneltitorul ridicol; acesta este discipolul vrednic al marelui poet, vorbind pe tonul pe care-l folosește James însuși cînd descrie sentimentele *sale* în legătură cu Veneția și imaginarul Aspern. Și naratorul continuă pe același ton o bună bucată. În substanțialul pasaj ce încheie secțiunea a patra, și care conține opiniile naratorului despre Aspern, despre America și despre arta americană, este menit

cu siguranță a fi un purtător de cuvânt creditabil al temei lui James: „Acesta este lucrul pentru care l-am prețuit inițial: în acea perioadă când patria noastră era goală, primitivă și provincială, când nici măcar nu se resimțea lipsa faimoasei «atmosfere» care se presupune că-i lipsește, când literatura se simțea acolo însingurată, iar arta și forma aproape imposibil de atins, el a găsit resursele de a trăi și de a scrie ca unul din cei aleși; a fi liber și complet autonom; și fără spaime; a simți, înțelege, și exprima totul“.

Cu greu putem considera că este vorba de aceeași persoană. Și se aude aici o a treia tonalitate a vocii, când primele două intră direct în conflict.

Era ca și cum stafia lui [a lui Aspern] strălucitoare s-ar fi întors pe pământ să mă incredințeze că el privea întreaga chestiune ca fiind a lui, și a mea nu mai puțin, și că ar fi trebuit să ne îngrijim de ea frățeste și cu drag pînă la capăt... Misiunea mea excentrică și personală se integra în povestea și strălucirea sa — am simțit chiar o comuniune mistică, o înfrățire morală cu toți acei care în trecut s-au pus în serviciul artei. Ei lucraseră pentru frumusețe pentru un țel nobil; și eu oare ce altceva făceam? Acest element se găsea în tot ceea ce scrisese Jeffrey Aspern și nu făceam decît să-l scot la lumină.

Fără îndoială că aici James a introdus deliberat o serie de indicii pentru a ne face să vedem că naratorul își justifică argumentat comportarea. În slujba artei? *Doar* pentru a aduce la lumină frumusețea? Și cum rămîne cu purtarea lui Aspern? „Cel puțin eram bucuroși să credem că în toate proclamațiile noastre care-l achitau conștiincios pe Aspern de toate grosolăniile — unii consideră acum, am impresia, că le-am exagerat — menționasem numai în treacăt și în modul cel mai discret pe cele privitoare la legătura cu domnișoara Bordereau. Faptul cel mai straniu este că și în situația în care am fi avut materialul, episodul s-ar fi dovedit a fi extrem de rebarbativ“. Este atunci Aspern și el întinat de imoralitatea demonstrată de narator? Iarăși întrebîndu-ne dacă Aspern „a trădat-o“ pe Juliana în operele sale „a lăsat-o cum spuneam astăzi pe seama posterității“, colec-

ționarul de antichități îl absolvă pe Aspern în ceea ce s-ar putea să fie încă un exemplul obișnuitelor sale „proclamații exagerate”: „Mai mult, nu era oare orice faimă suficient de îndreptățită și sigură de persistența sa când era asociată cu opere nemuritoare prin frumusețea lor”? Era oare James atât de naiv ca să-l lase pe narator să scape cu confuzia distincției dintre acest tip de trădare, fără de care poezia romantică nu ar putea exista, și trădările personale ale naratorului în căutările sale de colecționar? Mereu pe parcursul povestirii ne simțim obligați să renunțăm, spunându-ne că James a oferit pur și simplu prea puține indicii pentru judecățile de care, evident, ne mai crede încă în stare.

Avem deci în povestire trei voci narative distincte: auto-trădările naratorului, evidente pentru orice cititor atent; eforturile sale de a evoca direct trecutul, care scoase din context n-ar putea fi deosebite de vocea lui James; și pasaje de bolboroseli incoerente, dacă ne putem exprima astfel, cu care este împănată povestirea. Sînt atitea lucruri bune în povestire că pare aproape o ingratură din partea noastră să ne întrebăm dacă cele trei valori narative sînt vreodată cu adevărat armonizate. Criticii au urmat în general exemplul lui James evitînd astfel de probleme. Este atât de comod „să nu-ți placă James” din cauza obscurităților sale sau să-l idolatrizezi pentru ambiguitățile sale subtile — cînd nu ne ostenim prea mult să lămurim ceea ce vrem să spunem prin asta. Ambele poziții sînt absolut sigure, apărute de trupe cu gradați peste gradați, cu tradiții de luptă onorabilă datînd de cîteva decenii. Partea mai grea este să-l privești nepărtinitor pe maestru și să hotărăști — fără idolatrie sau iconoclastism — dacă, la urma urmei, a dat întreaga măsură a iscusinței sale ¹⁰.

A sosit deci timpul să ne punem acea întrebare finală și grea în legătură cu această povestire, chiar dacă nu sîntem prea convinși că vom fi în stare să-i găsim un răspuns: Oare greșea James atunci cînd „înzestra” povestirea cu un singur narator, folosit pe de o parte să dezvăluie propriile sale deficiențe cu ironie inconștientă și pe de altă parte să laude lucruri vrednice de laudă? Nu începe îndoială că James a dat dovadă că poate fi experimental, înaintat, sincer, obiectiv, impersonal, dificil, dar după ce au fost spuse toate

acestea nu ajungem totuși să știm dacă opțiunea a fost cea mai potrivită. În ce măsură l-a ajutat sau l-a împiedicat această alegere de ordin tehnic în eforturile sale de a materializa posibilitățile intrinseci ale acestei opere?

Nu cred că mai este nevoie să repet că o asemenea problemă nu poate fi rezolvată construind încă o regulă generală spre a le înlocui pe acelea discutate anterior: „Nu te poți aștepta din partea unui narator să ducă la bun sfârșit misiuni care se exclud“. Huckleberry Finn îndeplinește misiuni contradictorii într-un mod de-a dreptul admirabil, când evocând poezia fluviului Mississippi, când trădând o ignoranță fără margini. Pe de altă parte nici nu este fundamental greșit de a prezenta un personaj care o ia razna prin neînțelegerea unor valori admirabile în sine. De fapt este una din gloriile romanului că poate să cuprindă exact acel tip de complexitate încercat aici de James fără pierderea clarității sau intensității. Dar această complexitate poate fi intensă doar dacă elementele care o alcătuiesc sînt ele însele intense, fiecare în felul său.

Pare limpede că James a considerat întotdeauna această povestire ca o încercare de-a materializa ambele elemente pe care el însuși le descrie: comedia ironică și evocarea romantică ca fundal și contrast. Nu e verosimil ca el să fi conceput atît pe ticălosul editor cît și evocarea trecutului drept subiecte independente cu efecte aparte; cu cît este mai puternică evocarea atmosferei cu adevărat romantice a Veneției și a trecutului ei, cu atît este mai mare comedia ironică a colecționarului de antichități amăgit care-i violează trecutul. Și dimpotrivă, pe cît de clar iese în evidență joshnia sa modernă pe atît de eficient ar trebui să fie contrastul cu pasiunea autentică pentru frumos a romanticilor. Departe de a fi cu adevărat contradictorii, cele două efecte ar putea fi ușor interpretate drept complementare; cu cît este mai adîncă mușcătura ironică cu atît este mai puternic contrastul cu ceea ce nu este tratat ironic. Dar este evident din critica publicată în legătură cu această povestire că cei mai mulți cititori au căzut fie într-o extremă fie în alta, neglijînd adevărata complexitate spre care povestirea pare implicit să tindă, complexitate care nu este doar cețoasă și confuză.

Anumite eșecuri literare se manifestă producând aceleași efecte la toți cititorii — plictiseală, dezgust sau cum vreți să-l numiți. Dar din esența acestei povestiri rezultă că eșecul se va manifesta în mod diferit la cititori diferiți. Până nu de mult, dacă ar fi să judecăm din comentariile publicate, celor mai mulți cititori pare să le fi scăpat bună parte din ironie și comedie ca urmare a tentației de a se lăsa furați de vorbirea poetică a naratorului despre Venetia. Eu mă situez în extrema opusă — incapabil să citesc pasajele despre Venetia cu ceva din sentimentul pe care James pare să-l fi dorit, deoarece vocea naratorului îmi sună fals în ureche. Și probabil că există un al treilea grup, care găsind delectare în însăși ambiguitatea care pe mine mă jenează, neglijează sensurile evidente pe care le-a urmărit James atît în condamnarea naratorului cît și în explorarea adulatoare a trecutului. Dar aceasta este o pierdere la fel de gravă ca și celelalte: nu ambiguitatea ironică maximă ci luciditatea în complexitate este țelul urmărit de James; el găsește întotdeauna delectare în „comedie și tragedie“, în egală măsură ca în „ironie“, și ar fi fost foarte dezamăgit să afle că cineva ar putea interpreta „The Aspern Papers“ drept o încețoșare vagă, naturistă și nediscriminată.

Desigur, am putea să ne imaginăm un cititor atît de maleabil, atît de armonizat cu propriile valori ale lui James încît să poată trece cu agilitate de la o postură la alta, permițându-i naratorului să-și schimbe natura dintr-un moment într-altul. Dar James a abandonat însăși convențiile care în proza și drama anterioară făceau ca astfel de schimbări să poată fi ușor acceptate. Nu ne facem nici un fel de probleme cînd Shakespeare își silește unele dintre personaje, în special în solilocviu, să facă afirmații ce țin de narațiune și evaluare ce depășesc cu mult orice estimare realistă asupra adevăratelor lor posibilități în interiorul lumii în care acționează. Shakespeare n-a avut niciodată pretenția că *maniera* sa este consecvent realistă. Dar James ne atrage mereu atenția pagină de pagină, că încearcă atingerea unei noi intensități realiste a manierei narrative. Cum pot atunci, să-i găsec scuze cînd descopăr un om diferit în naratorul său de la un paragraf la altul? Doar renunțînd la răspunderile mele de cititor și spunînd că așa trebuie să fie deoarece e suficient

ca un personaj să aparțină lui James ca să fie perfect. Oricît de bună ar fi povestirea „Documentele Aspern“ nu este într-atît de bună pe cît ar fi putut s-o facă James dacă ar fi păstrat pentru o voce creditabilă dreptul de a evoca trecutul explorabil și adevărat și dacă ar fi folosit naratorul de față doar în funcțiile pentru care are aptitudini.

Atenuarea efectului, ce trebuie să i se releve oricărui cititor care ia opera în serios ca un întreg, poate fi percepută examinînd oricare pasaj în care naratorul trebuie să îndeplinească simultan ambele funcții. Un exemplu bun este fraza finală: „Cînd îl privesc“ — este vorba de portretul lui Jeffrey Aspern — „cu greu suport pierderea — mă refer la documentele prețioase“. Inițial această propoziție suna simplu: „Cînd îl privesc, durerea pricinuită de pierderea scrisorilor devine aproape insuportabilă“. Dar, după cum James bine știa, naratorul nu pierduse în fond numai scrisorile și ca atare el a revizuit povestirea judicios spre a introduce o umbră de îndoială, o urmă de luciditate față de tributul plătit prin pierderea demnității umane. Dar ce se întîmplă, în urma acestei revizui, cu evocarea trecutului explorabil? Sint documentele prețioase? Desigur am spune, sigur că sint prețioase. Dar acum par mai puțin prețioase — își pierde aproape cu totul interesul — ca urmare a unei revizui care ne reamintește, în mod admirabil, pierderile reale ale naratorului.

Discutînd ceea ce se întîmplă atunci cînd maximele morale ale lui Shakespeare ne parvin printr-un „purtător de cuvînt necreditabil“, Alfred Harbage spune că efectul este „de a îndepărta puțin maximele din focarul atenției, de-a le încețoșa întrucîtva, de-a le răpi finalitatea“ ¹¹. La James efectul este similar: o parte din utilitatea naratorului în evocarea atmosferei romantice a Italiei lui Shelley — deși în nici într-un caz toată — a fost încețoșată și depusată de finalitate.

„INTERPREȚI PROFUNZI AI LUMII, LUAȚI SEAMA!“

N-am nici cea mai mică îndoială că această interpretare a nuvelei „The Aspern Papers“ va părea unora dintre cititorii mei o super-interpretare în aceeași măsură în care îmi

par mie interpretările freudiene ale povestirii „The Turn of the Screw“. Dar sper că și așa teza mea va rămîne în picioare: deși simpla facilitate a lecturii nu poate constitui niciodată proba finală a calității unei opere, a dramatiza o viziune tulbure asupra altei viziuni tulburi, sau a unor ape tulburi, poate produce un gen de dificultate care este incompatibil cu anumite tipuri de efecte literare.

De aș putea numai să închei pe acest ton sigur și rezonabil, problemele mele ar fi relativ simple. Aș putea pur și simplu să descalific cîteva — foarte puține — argumente din tot ce a produs maestrul și să-mi văd de treabă. Dar în tot acest răstimp guvernanta și interpreții ei freudieni așteaptă în culise, așteaptă să fie justificați sau desființați. Și nu sînt singurii. Găsim umbre de îndoială aruncate asupra creditabilității a tot mai mulți reflectori ai lui James; criticii se află angajați într-o controversă publică asupra multora din ei. Fleda Vetch, acea ființă sensibilă și adorabilă este bănuită sau „acuzată“ direct de Mark Van Doren, Robert Cantwell și alții; Isabel Archer de William Troy; Ververii (tată și fiică) de F. O. Matthiessen; Strether (pînă și Strether) de Van Wyck Brooks; Maisie de Stephen Spender; Merton Densher („nelegiuitul“) de H. R. Hays; Gilbert Long de Leon Edel; Bernard Longueville de Edmund Wilson; naratorul din „Four Meetings“ de Ford și așa mai departe ¹². Aceste defăimări și controversele ce le însoțesc răsar mai repede decît le putem da de capăt. Foarte de curînd i-a venit rîndul sărmanului Pemberton, pedagogul din „The Pupil“. Acum vreo doi ani Terence Martin l-a numit „geniul rău“ al povestirii; îndată ce mașinăria lentă a trimestrialelor literare a permis, John Hagopian i-a sărit în ajutor: este un geniu rău doar în sens existențialist, luînd o hotărîre tragică întocmai ca și căpitanul Vere din *Billy Budd*. William Bysshe Stein a replicat cu o acuzație diferită: este un „pudi-bond“ care provoacă tragedia elevului neputînd să-și depășească propriul său puritanism. Ajuns aici criticul care are neșansa să aibă în cap toate aceste probleme își va reaminti, probabil, de o afirmație anterioară diferită: Pemberton este de fapt un homosexual în conflict cu „heterosexualitatea vulgară“ a părinților elevului. Potrivit acestei interpretări, elevul moare „din cauza bucuriei subite că este în sfîrșit

liber să plece cu Pemberton — probabil într-o escapadă amoroasă¹³. Dar înainte de a apuca să recitim „The Pupil” pentru a vedea unde s-a cuibărit greșeala, se ivește un nou candidat în controversă. Se pare că am fost mult prea înclinați să vedem lucrurile simplist așa cum le vede Christopher Newman în *Americanul*. John A. Clair ne lămurește, în fine, asupra „lipsei incorigibile de intuiție” a lui Newman și a judecăților sale pripite care-l fac să rămână ignorant cu privire la situația reală — adică ceea ce este perceptibil numai unui cititor dintr-o sută — dat fiind faptul că Claire de Cintre este fiica nelegitimă a doamnei Bread!¹⁴

Desigur James nu poate fi acuzat de toate acestea. Deși unele povestiri sînt neintenționat ambigui, ambiguitățile nu sînt cu siguranță atît de ample încît să poată permite același narator să fie simultan un puritan mîrșav și un homosexual eroic. Cu toate acestea dacă îl disculpăm pe James nu trebuie să-i acuzăm oare pe critici? Sau să respingem critica însăși ca fiind cu totul capricioasă?

Un răspuns complet ar implica probabil o gamă largă de probleme sociale legate de relația dintre artist și public și de istoria acestei relații în secolul XX — probleme pe care nu mă simt competent să le abordez. Dar cu siguranță o parte a răspunsului se află tocmai în domeniul studiului retoric: succesul sau insuccesul unui autor pentru anumiți cititori depinde parțial de așteptările lor convenționale. Și ultimele cîteva decenii au produs — oricare ar fi cauzele — un public care a fost derutat de o avalanșă de opere ironice.

Primii cititori ai povestirii „O coardă prea întinsă” nu și-au pus niciodată probleme în legătură cu integritatea guvernantei. Experiența lor obișnuită cu privire la mărturiile depuse de narator îi făcea să se aștepte la fapte demne de încredere ori de cîte ori necreditabilitatea nu era clar dovedită. Cu toate acestea, în anii '20 cînd a fost avansată pentru prima dată ideea că stafiile reprezintă halucinațiile guvernantei¹⁵ cititorii trecuseră deja prin două decenii de maximă necreditabilitate. Știau ce înseamnă să fi păcălit de martori plauzibili dar corupți ca Lyon sau dezorientat de un Stephen Dedalus. Pe măsură ce experiența cu astfel de personaje înșelătoare a crescut, cititorii au devenit tot mai sensibili la omisiunile lor și tot mai bănuitori în legătură cu pretențiile

lor de creditabilitate. Cei mai mulți dintre noi am remarcat prea puțin distanța dintre Joyce și Stephen la prima lectură a *Portretului*; am învățat din această greșeală și acum căutăm distanța pretutindeni. Am fost păcăliți de prea multe ori; și rezultatul este că în situația retorică a guvernantei și a reflectorilor din jurul ei au survenit schimbări radicale.

Primii lor cititori erau foarte înclinați să comită greșeala de a neglija distanța atunci când era evidentă; cititorii neexperimentați se mai află încă în aceeași situație, în 1961, după cum reiese din mulțimea anuală de novici care identifică exact autorii cu naratorii lor. Dar mulți dintre noi se află azi exact în situația opusă: nu mai putem accepta o afirmație simplă și directă atunci când o întâlnim.

Rezultatul este că puțini dintre noi sînt imuni la tipul de eroare comisă de Edmund Wilson când a interpretat trilogia *Tropicelor* lui Henry Miller. Wilson îl aprecia pe Miller pentru reușitul său portret ironic al unui anumit tip de pozeur „fanfaron“ pentru faptul că își făcea eroul să trăiască cu adevărat „și nu numai în pozele sau lăudăroșeniile sale. El ni-l prezintă pe autenticul vagabond american care a venit la Paris să trăiască în stil mare; și îl abandonează pentru totdeauna drogărilor cu Pernod și visurilor sale“. La toate aceste aprecieri favorabile privitor la ironia sa, Miller a replicat, „tema povestirii sînt eu însumi și naratorul sau eroul, cum obișnuieți voi criticii să-i spuneți, sînt tot eu ... Dacă aveți în vedere naratorul, atunci acela sînt tot eu ... nu folosesc «eroii» incidental, și nici nu scriu romane. Eu sînt eroul și cartea sînt eu“¹⁶.

Cu o indignare asemănătoare Mary McCarthy relatează încercările unor studenți în engleză aflați în primul an de studiu să găsească semnificațiile ascunse într-una din povestirile ei, cînd în realitate „întregul sens al «povestirii» fiind dat de faptul că se întimplase adevărat; este scrisă la persoana întîi: vorbesc despre mine în propriul meu nume, McCarthy ... Interesul principal consta, avem senzația, în faptul că se întimplase cu adevărat, autoarei însăși, vara trecută ...“¹⁷ Sîntem tentați să ne alăturăm atacului amuzant al domnișoarei McCarthy la adresa acelui profesor derutat. Goana după simboluri ascunse și ironii a mers prea departe. Dar dacă examinăm mai atent situația profesorului și în special ceea

ce domnișoara McCarthy însăși adaugă în legătură cu natura intențiilor sale din povestire, problema nu mai este atât de clară. Întimplarea, ne spune ea, îi aparține „autoarei însăși care purta o bună parte din vină în acel incident. Doream să mă pun într-o situație jenantă pe mine și, dacă era posibil, și pe cititori“. Aceasta este o întorsătură nouă și interesantă în ceea ce privește scopul artistului: ea scrie nu pentru a se comunica ci pentru a se pune într-o situație jenantă. Deoarece urmărește să pună în incurcătură și pe cititor, probabil că ea cere acestuia să se identifice cu greșelile ei, să vadă în acestea o reflectare a propriilor sale greșeli. Minunat. Dar în acest timp sărmanul profesor și studenții săi se află în sala de clasă, citind această povestire și alte povestiri de Kafka și James, de Hemingway și Joyce și poate și alte din povestirile domnișoarei McCarthy înțesate din plin de ironii. Este greu să le fi venit în minte multe opere moderne importante pe care *să le fi* parcurs, în momentul în care abordau povestirea domnișoarei McCarthy, fără să fi fost puși în incurcătură de acestea. Și chiar acum, când cunoaștem atitudinea ei față de povestire, nu este deloc ușor să deducem pe care dintre trăsăturile naratorului ei își închipuie ea că o dezvăluie ca „purând o bună parte din vină“, și care își închipuie ea este atât de umană, încât să-l determine pe cititor să accepte identificarea într-un moment stînjenitor ¹⁸.

Făcînd o afirmație întru cîtva similară Saul Bellow ne pune în gardă împotriva „interpretării profunde“ ¹⁹. „Poate că cititorii cei mai profunzi sînt aceia care sînt cei mai puțin siguri de ei. O bănuială și mai tulburătoare este că ei preferă semnificația, sentimentului“. Dar această avertizare nu ne poate duce prea departe, așa cum spune Bellow, cînd „cei mai buni romancieri și poeți ai secolului au făcut atât de mult pentru a stimula“ tipul de interpretare profundă pe care el o deplînge. Romanele lui Bellow însuși reclamă un mare grad de subtilitate din partea cititorului; naratorii lor sînt doar în parte creditabili. Cine poate decide cu certitudine în ce măsură Augie sau Henderson sau Leventhal vorbesc în numele principiilor lui Bellow?

Așa dar chiar dacă urmărm sfaturile lui McCarthy și ale lui Bellow și renunțăm la goana după simboluri, goana după ironie care este la fel de răspîndită va continua. Odată anga-

jați în această direcție nu mai există drum de întoarcere; nu mai putem pretinde că lucrurile sînt atît de simple pe cît păreau odată. Putem să ajungem în situații absurde punînd la îndoială nu numai cinstita micuță guvernanta dar mergînd pe scara creditabilității intenționate pentru a examina pe Nelly Dean („geniul rău“ recent descoperit în *La răscruce de vînturi*), pe Clarissa (care nu mai este o ființă atît de angelică pe cît părea odată), și chiar pe naratorii cei mai evident omniscienți și creditabili. Nu ne poate opri nici cea mai explicită retorică. Cînd Cervantes se străduiește să-și prezinte cavalerul tristei figuri ca pe un zănatec orbit (chiar dacă-l îndrăgim), îl ignorăm pur și simplu: Don Quijote este de fapt un sfînt creștin, un mare erou ironic pe care Cervantes nu-l înțelege pe deplin ¹⁰.

Una dintre cele mai grave consecințe este că a ajuns să fie din ce în ce mai greu să ne bazăm în critica noastră pe vechile standarde ale mărturiilor probante; dovezile din carte nu pot fi niciodată decisive. Am dovedit oare că James a inclus în *povestire* și nu doar în declarațiile de intenție din *Caiete* o dovadă fără echivoc că stafiile sînt cu adevărat acolo, întinzînd acea coardă? Perfect, atunci criticul pur și simplu ne deplasează atenția de la psihicul guvernantei la cel al lui James: mai degrabă James, decît guvernanta este acela care și-a pierdut „simțul realității“. „Îndoielile pe care le au unii cititori“, spune Edmund Wilson, „cu privire la temeinicia povestirii guvernantei sînt, cred eu, reflectarea îndoielilor lui James transmise inconștient de el însuși“. Putem trage concluzia destul de incîntați, că „nu numai guvernanta se auto-amăgește, dar că James însuși se auto-amăgește în privința ei“ ²¹. Odată ce hotărîm că autorii fac miracole împotriva intențiilor lor conștiente nici o ipoteză critică oricît de îndepărtată de intențiile demonstrabile ale autorului din interiorul sau din afara operei nu poate fi respinsă; la rîndul său aceasta înseamnă, deci, că nimic nu mai poate fi dovedit deoarece nici o probă nu este mai relevantă decît alta. Criticul cu cea mai mare putere de convingere — și pentru unii cititori aceasta înseamnă pur și simplu criticul care poate găsi cele mai multe ambiguități sau ironii — cîștigă. Cum să argumentăm în continuare pro și contra fanteziilor iresponsabile cuprinse în cele mai recente contri-

buții la controversa din jurul povestirii „O coardă prea întinsă” — decît numindu-le „iresponsabile”?

Este oare posibil ca Douglas [stăpînul] să fie Miles [băiatul obsedat]? ca guvernanta îndrăgostită de Miles [Douglas] neputînd să acționeze în situația respectivă să fi scris ea însăși o poveste, o ficțiune? Și, în sfîrșit că Douglas atît ca copil cît și ca tînăr proaspăt venit de la Trinity College să fi fost îndrăgostit de guvernantă?“²²

Ce sens avea cuvîntul „posibil” într-o astfel de întrebare? Este oare sarcina criticului aceea de a organiza o masă rotundă asupra povestirii în scopul de a decide cum *ar fi trebuit* să scrie autorul?

Dar chiar dacă există o legătură tacită între Douglas și guvernantă, interpretările elaborate de diferiți critici nu sînt neapărat infirmate. Căci esențial este faptul că povestea spusă de guvernantă trebuie citită la mai multe nivele. Și aceasta este cu atît mai adevărat dacă afirmăm că povestirea ei este de fapt o ficțiune ... Putem încă susține că manuscrisul ei nu este nici pe departe o poveste adevărată, că este o operă de ficțiune pe care a scris-o deja înainte de a o comunica oral lui Douglas. Sau poate că o compunea pe măsură ce o povestea și a pus-o apoi pe hîrtie.

Sau „am putea” adăuga că „ar fi putut” s-o copieze dintr-un lung manuscris medieval dispărut. Atîta vreme cît nimeni nu este obligat să producă probe se poate continua așa la nesfîrșit. Cu toate acestea dacă retorica explicită a autorului încorporată în operă nu este considerată relevantă unde să ne adresăm pentru probe?

Se sugerează uneori că oricine deplînge acest Babel al criticii impune de fapt un cod edilitar simplist pentru ceea ce ar trebui să fie templul etajat al ficțiunii. Henry James mai putea însă să creadă că o operă de artă care trebuie explicată este într-un anume sens un eșec; motto-ul nostru pare să fie: „cu cît e nevoie de mai multe explicații cu atît

mai bine“. Cînd Edmund Wilson supralicitează interpretarea lui James sau Henry Miller, cînd recunoaște că nu ar fi putut „să ghicească“, fără un ajutor din afară, „schema complicată“ a paralelelor homerice din *Ulise* (Joyce) și că „rezultatul este uneori derutant și confuz“²³ sau că „*Izvorul sacru* este o carte mistificatoare, înebunitoare chiar“, toate acestea nu-l fac să-și domolească lauda pentru „metoda strict obiectivă, prin care autorul trebuie să se abțină de a comenta acțiunea“. Deși Erich Auerbach descoperă că nu poate descifra „finalitatea și semnificația operei însăși“ citind numeroși autori impersonali, în special aceia care folosesc „o multitudine de conștiințe“ ca reflectori, aceștia oferă totuși o imagine „exactă“ a ceea ce viața însăși reprezintă pentru noi, în timp ce noi ne străduim în mod constant „să găsim un înțeles și să impunem o ordine în viețile noastre“, și eroarea potențială este astfel complet răscumpărată (*Mimesis* p. 485, 486). Și în sfîrșit, pentru a alege doar una dintre nenumăratele afirmații de acest fel — cînd Lionel Trilling a mărturisit recent neputința de a decide, după lectura controversatei *Lolita* a lui Nabokov, dacă acuzația finală a naratorului adusă propriei sale imoralități trebuie considerată serios sau ironic, s-a grăbit să adauge că această ambiguitate nu face ca romanul să fie nici mai bun nici mai prost. „Într-adevăr una dintre atracțiile *Lolitei*, pentru mine, este tonul ambiguu ... și ambiguitatea intențiilor, capacitatea de a ne stînjiți, de a deruta cititorul stimulînd mobilitatea morală să reprezinte deosebit de bine anumite aspecte ale vieții americane“²⁴. Punctul de vedere este clar. Viața noastră este ambiguă din punct de vedere moral; și cartea aceasta pare să insiste asupra faptului — probabil că simțem și mai derutați decît eram înainte — și de aceea însăși lipsa ei de claritate devine o virtute.

Pe scurt, am alergat atîta după peisaje învăluite în nejură și răsfringeri în oglinzi tulburi încît am ajuns să iubim ceața. Claritatea și simplitatea sînt suspecte; ironia domnește suverană. Calităților generale examinate în capitolele II—V le-am adăugat ironia ca ceva de dorit în sine. Într-o carte recentă despre ironia în dramă, aflăm că Fielding, deoarece era „un ironist mai mare“, este probabil un romanțier mai mare decît Richardson²⁵. Deși nici un critic cu dis-

cernămint n-a susținut vreodată că toate ambiguitățile care rezultă din ironie sînt valoroase, constatăm cu mirare cît de șovăielnici sîntem cînd încercăm să discriminăm, să scoatem în evidență o anumită dificultate izvorînd din ironie și să spunem: „Aceasta este o greșeală“. La urma urmei, ne spunem, numai dușmanii literaturii pot cere ca efectele ei să fie servite cititorului pe tavă.

Știm cu toții totuși că toate mijloacele noastre de comunicare au fost poluate, și că acest lucru nu este un lucru bun. Recenzentul hărțuit își dă seama de acestea atunci cînd încearcă să intuiască miezul unei cărți fără a avea posibilitatea de a-i dedica o viață întreagă. *Coup de Grace* reprezintă în tot cazul pentru mine o performanță care mă îngrozește. Problema care se pune este în ce măsură a fost deliberată? Fără îndoială că a fost așa în mare măsură. Dar aparține snobismul doar lui Erik, sau este și doamna Yourcenar înclinată să creadă că sînt intrinsec mai vrednici conții decît contabilii? Oare cruzimea este doar a lui?... Este oare ea *pe deplin* conștientă de caracterul insipid și fals al interminabilelor „reflecții“ ale lui Erik și (dacă este) cum poate suporta să ne tortureze cu atît de multe ²⁶? Criticii cunosc răspunsul și se simt obligați să îndeplinească o cercetare esoterică pentru a descoperi dacă trebuie să rîdem sau să plîngem, să visăm sau să ne minunăm, la un anume moment reușit ²⁷. În final autorul știe acest lucru stînd la masa de scris și întrebîndu-se care din ironiile sale secrete va fi neglijată și care din judecățile sale directe va fi luată drept ironie. El poate ceda neîncrederii pe care o are față de cititorul simplu și introduce o avertizare asemenea lui William Gerhardt prefăcînd romanul său *Futility* împotriva identificării: „Eul din această operă nu sînt eu“ ²⁸, sau asemenea lui Vladimir Nabokov în Postfața la *Lolita*: „personajul meu Humbert este străin și anarhist și există multe lucruri, în afară de fetișcane, în privința cărora mă aflu în dezacord cu el“ ²⁹. Sau dacă se teme mai mult de cititorul sofisticat, înclinat să opună rezistență efectelor emoționale, ar putea să pledeze pentru ceva diferit de lectura rece, detașată și ironică cerută de numeroase opere. „Omul zugrăvit aici“, spune François Mauriac în nota introductivă asupra avarului care relatează *Cuibul de vipere* (1932), sub forma

jurnalului, „era dușmanul propriilor săi urmași. Sufletul lui era devorat de ură și zgîrcenie. Cu toate acestea voi face în așa fel încît să fiți mișcați de soarta lui în ciuda josniciei sale ...“³⁰ Sau s-ar putea să nu-și exteriorizeze nici într-un fel îngrijorările. Dar dacă nu este mai ferit prin egoismul său decît reușesc cei mai mulți autori, el va fi conștient că opera sa va fi destinată unei receptări confuze și creatoare de confuzii. Chiar dacă ar fi să recurgă la procedeele mai vechi ale controlului explicit, așa cum foarte mulți autori serioși au făcut-o, el este pus în fața unor probleme pe care scriitorii dinaintea lui James puteau să le ignore.

NOTE

¹ Prefață la „The Pupil“, în *The Art of the Novel*, editat de R. P. Blackmur (New York, 1947), pp. 153, 154. Toate referirile din acest capitol a căror pagină nu este precizată aparțin acestei lucrări.

² Toate referirile la caiete din acest capitol aparțin lucrării *The Notebooks of Henry James*, editată de Matthiessen și Murdock (New York, 1947). Referirile la pagini pot fi găsite repede în excelentul index sub rubrica „James, Henry, Writings of“.

³ O dată avizați de această deplasare în sfera subiectului, este uimitor să descoperim cît de multe povestiri ale lui James corespund acestui model. Vezi, printre altele, referirile din caiete pentru *The Wings of the Dove*, *The Bostonians*, „The Figure in the Carpet“, „The Tree of Knowledge“, *The Sacred Fount*, „The Lesson of the Master“, „The Marriages“, „The Death of the Lion“, „Four Meetings“, „The Solution“, „The Glasses“, „The Tone of Time“, „The Beldonald Holbein“, „The Two Faces“, „The Chaperon“, „The Patagonia“, „Pandora“, „In the Cage“ și „The Path of Duty“.

⁴ Deși James poate fi confuz în legătură cu aceste două tipuri. de subiecte — subiectul ca generator de idei și subiectul ca formă culminantă a experienței unui observator — el este destul de categoric în privința considerării operelor finite în funcție de subiect, ca realizare și nu ca material inițial. Cînd, de exemplu, îi reproșează lui Wells faptul că nu a oferit „subiectul ca determinat și constituit, ca să spunem așa“, chiar atunci cînd pare să-l laude pentru realizarea „unei afurisite de feliuțe de viață“, el afirmă că arta constă tocmai în transformarea acestor afurisite de felii ale unor „subiecte“ date pentru a realiza un subiect con-

stituit. (Scrisoare către Wells, 17 iunie 1900). Vezi de asemenea René Wellek, „Henry James's Literary Theory and Criticism“, *American Literature*, XXX, (noiembrie 1958), 293—321, în special 316.

⁵ Roy B. West, Jr. și R. W. Stallman, *The Art of Modern Fiction* (New York, 1949) pp. 213—15.

⁶ *The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers* (London, 1952) pp. 84—87.

⁷ Există numeroase alte modificări care contribuie la realizarea aceluiași efect: (1) Revizuirea intensifică trăsăturile pozitive ale lui Capadose. În loc de „un mincinos violent“, el „face din țințar armăsar“. Ni se spune că spre deosebire de „interesul“ egoist al lui Lyon, minciunile lui Capadose sînt „complet dezinteresate“. În loc să fie „tot ceea ce e bun și generos“, el devine „tot ceea ce e bun, adevărat și generos“. (2) În același sens Lyon este denigrat în ochii noștri: „Lyon era prea scrupulos“ se schimbă în „Lyon era în același timp prea discret și prea atașat de propriile sale inducții intime“; „cu o îndrăzneală interioară de care tremura puțin“ devine „o obrăznicie care-l făcea aproape să roșească“; etc. De asemenea sînt alertați cel puțin încă o dată de faptul că Lyon își face autoportretul: „Nu credeți că tablourile lui Vandyke spun foarte multe despre el?“

⁸ F. O. Matthiessen, *Henry James: The Major Phase* (Oxford, 1944), p. 167.

⁹ În privința unei percepseri lucide a perfidiilor tentaculare ale naratorului vezi Sam S. Baskett, „The Sense of the Present in The Aspern Papers“, *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters*, XLIV (1959), pp. 381—88. Baskett recunoaște că viziunea trecutului pe care o are naratorul este departe de a fi creditabilă și că de fapt ironiile povestirii se bazează pe un contrast implicit între propriul său „sentiment al trecutului“ și cel al cititorului și al autorului. Este gata să se folosească de trecut pentru scopurile sale „josnice“ din prezent. Trecutul pe care-l evocă este alterat — deși Baskett nu insistă asupra acestui fapt — de modalitatea de evocare. O altă incriminare a naratorului îi aparține lui William Bysshe Stein în „*The Aspern Papers: A Comedy of Masks*“, *Nineteenth-Century Fiction*, XIV (septembrie, 1959), pp. 172—78. Stein se ocupă mai mult de deficiențele estetice ale naratorului; viziunea sa asupra trecutului este alterată, iar trecutul pe care-l evocă este în mare măsură absurd — așa cum vedem din absurditățile Julianei, ultima relicvă vie a celui trecut.

¹⁰ În privința unui efort similar în legătură cu alți mari scriitori moderni, vezi Graham Hough, *Image and Experience: Studies in a*

Literary Revolution (London, 1960), de ex.: „Nu cred că problemele pe care le ridică structura poemului *Tărîmul pustietății* au fost abordate. Aceste probleme au fost obiectul unor discuții polemice, părtinitoare; ... a accepta acest tip de tehnică a reprezentat la un moment dat un fel de criteriu pentru gradul de participare în poezia modernă ... În timp ce poemul mai putea încă stîrni derută, se impunea definitiv. Strălucirea imagistică, măreția euforică și incantatorie a celor mai bune pasaje, ni s-a furișat în conștiință și a devenit parte a patrimoniului nostru poetic; ar fi fost o ingraturitudine, aproape o indecență, să întrebăm cărui întreg îi aparțin aceste fragmente. Și ne-am declarat mulțumiți cu un nivel de organizare care nu ni s-ar fi părut niciodată suficient într-un poem mai vechi ... Dar întrebările rămîn — în primul rînd ce anume face într-adevăr ca poemul să fie o totalitate, dacă este într-adevăr o totalitate“ (pp. 21—22).

¹¹ „The Unreliable Spokesman“, *As They Liked It: An Essay on Shakespeare and Morality* (New York, 1947), p. 106.

¹² Un bun punct de pornire pentru o zonă atît de periculoasă îl constituie F. W. Dupee (ed), *The Question of Henry James* (New York, 1945). Dar volumul bibliografiei crește în proporție geometrică cu fiecare an.

¹³ Martin, Hagopian și Stein au apărut în *Modern Fiction Studies*, IV (Winter, 1958—59), pp. 335—45, și V (Summer, 1959), pp. 161—71, și în *Arizona Quarterly* XV (Spring 1959), pp. 13—22. Explicarea prin homosexualitate poate fi găsită în antologia *Short Novels of the Masters*, editată de Charles Nieder (New York, 1948) p. 15.

¹⁴ „*The American: A Reinterpretation*“, *PMLA*, LXXIV (December, 1959), pp. 613—18. Scriind această notă la mijlocul lui ianuarie 1961, nu cunosc nici un fel de încercări de a da o replică tezei lui Clair. Dar sînt sigur că replici și ipoteze alternative au și apărut. Fără îndoială că în momentul acesta mocnește o controversă asupra acestei probleme, dacă n-a izbucnit deja, și este la fel de sigur că alte interpretări controversate vor face între timp ca cele menționate de mine să pară demodate în momentul publicării cărții. Dar trebuie să mă opresc undeva, altminteri voi începe să semăn cu Tristram Shandy care-și trăia materialul mai repede decît îl putea așterne pe hîrtie.

¹⁵ Vezi Alexander E. Jones, „Point of View in *The Turn of the Screw*“, *PMLA* LXXIV (March, 1959), 113.

¹⁶ Wilson însuși menționează acest schimb de opinii în *The Shores of Light* (New York and London, 1952) pp. 708—9. Polemica a avut loc în 1938.

¹⁷ „Settling the Colonel's Hash“, *Harper's* CCVIII (February 1954) pp. 68—75.

¹⁸ Putem simpatiza cu un recenzent britanic al lui Mary McCarthy: „Se întâmplă adesea ca cititorul, dezgustat profund de personaj și crezând că autorul este de partea lui, să fie luat prin surprindere de cumplita îndoială (pe care autorul nu trebuie s-o îngăduie) dacă nu cumva se află de fapt singur“. (Hilary Corke, „Lack of Confidence“, *Encounter* [July, 1956], p. 76). Pentru un protest asemănător împotriva altui autor, vezi Charles Child Walcott, în recenzia la *Bernard Clare* a lui James T. Farrell din *Accent* (vara, 1946), p. 267: „Cred că Farrell se joacă pripit și neglijent cu această convenție aproape universală a caracterizării. De aici ambiguitatea: căci în raport cu convenția Bernard este vrednic de dispreț în timp ce în raport cu realitatea este mai bun decât cetățeanul mijlociu pios. Și astfel Farrell ... poate cere credit pentru veridicitatea neînfricată deoarece dezvăluie atîta josnicie și violență la Bernard ca în clipa următoare să acuze de ipocrizie pe oricine ar îndrăzni să-l considere pe Bernard o ființă inferioară“.

¹⁹ „Deep Readers of the World, Beware!“ *New York Times Book Review* (15 februarie, 1959), pp. 1, 34.

• ²⁰ James Hafley, „The Villain in *Wuthering Heights*“, *Nineteenth-Century Fiction*, XIII (decembrie, 1958), pp. 199—215; Norman Rabkin, „*Clarissa*: A Study in the Nature of Convention“, *ELH* XXIII (septembrie, 1956), pp. 204—17; W. H. Auden, „The Ironic Hero“, *Horizon* XX (august, 1949), pp. 86—93. Pentru discuții referitoare la necredibilitatea altor naratori vezi *Bibliografia*, Secțiunea 5, A și B.

²¹ Din postfața lui Wilson adăugată la ediția din 1948 la *The Triple Thinkers* și retipărită în *The Story: A Critical Anthology* editată de Mark Schorer (Englewood Cliffs, N. Y., 1950) pp. 583—85. Nu demult Wilson și-a schimbat din nou părerea.

²² Introducerea la *A Casebook on Henry James's „The Turn of the Screw“*, editat de Gerald Willen (New York, 1960).

²³ „James Joyce“, *Axel's Castle* (New York and London, 1931) sect. III, în special p. 213.

²⁴ Lionel Trilling, „The Lost Lover“, *Encounter*, XI (octombrie 1958), p. 19.

²⁵ Robert Boies Sharpe, *Irony in the Drama* (Chapel Hill, N.C., 1959), p. 45. Contextul elucidează faptul că „ironia“ se referă aici la senzația publicului privitoare la contrastul dintre viață și artă — un lucru foarte diferit de „ironia“ pe care criticii mai noi au căutat-o la Richardson depistînd semnalmente ale distanței dintre el și eroinele

sale. Ca și ceilalți termeni generali pe care i-am tratat, ironia are atâtea accepțiuni încât nu câștigăm nimic dacă luăm o poziție netă față de ea. Pentru două texte fundamentale în controversa modernă asupra ironiei în poezie, vezi Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, (New York, 1947) și „Irony and «Ironie» Poetry“, în *College English*, IX (1948), pp. 231—37; R. S. Crane „The Critical Monism of Cleanth Brooks“, *Critics and Criticism*, editat de R. S. Crane (Chicago, 1952) pp. 83—107.

²⁶ Hilary Corke, „New Novels“, *The Listener* (7 November, 1957) p. 755.

²⁷ În afara tuturor mărturisirilor privitor la derută și acuzațiilor de obscuritate citate pe parcurs, următoarele două surse sînt utile depășind mărturisirea sau invectiva în direcția unei analize inteligente a problemei: (1) David Daiches, *Virginia Woolf* (Norfolk, Conn., 1942): „Oare contrastul între soliditatea burgheză a mediului D-nei Dalloway și natura conștiinței ei este menit să contribuie la realizarea efectului?“ „Virginia Woolf pare să fi simțit după *Spre Far* că în încercarea ei de a prezenta «învelișul transparent» al experienței ... distincția între procesele mentale ale autorului și cele ale personajelor n-a fost redată suficient de clar“ (pp. 77, 104); (2) B. F. Bart „Aesthetic Distance in *Madame Bovary*“, *PMLA* LXIX (December, 1954), pp.1112—26. Bart este unul dintre puținii cititori sensibili ai lui Flaubert care mărturisește că a întâmpinat dificultăți ce ar putea fi atribuite lui Flaubert însuși; pentru el, Flaubert nu a rezolvat niciodată problema deplasării „distanței estetice“ dintr-un punct într-altul și rezultatul este că cititorul nu este întotdeauna sigur dacă trebuie să arate înțelegere pentru Emma sau s-o condamne.

²⁸ Collected edition (London, 1947), pe contrapagina paginei 1.

²⁹ „On a Book Entitled *Lolita*“, *Lolita* (New York, f.a. [1958]), p. 317.

³⁰ În versiunea engleză a lui Gerard Hopkins (London, 1952) p. VII.

MORALITATEA NARAȚIUNII IMPERSONALE

„Funcția poetului — să nu fiți surprinși de această afirmație — nu constă în trăirea stării poetice: aceasta este o problemă personală. Funcția sa este de a o crea în alții“. „Omul de geniu este acela care-mi insuflă geniu“ — VALÉRY

„Scriitorul are nevoie de o relație cauzală cu societatea, de sentimentul că opera sa face ceva pentru ca intimitatea fiecăruia să devină mai mult un privilegiu decât o povară“. — HERBERT GOLD

MORALITATE ȘI TEHNICĂ

AM PORNIT de la premiza că pînă acum finalitatea operei individuale este cea care trebuie să dicteze criteriile potrivit cărora să fie judecată. Nu avem niciun drept să impunem standardele din romanul *Nightwood* romanului *Emma*, nici pe cele ale lui Kafka cînd vorbim de Fielding¹. De fapt s-ar putea ca unii cititori să aibă impresia că vorbind despre riscurile narațiunii impersonale, în ultimele două capitole, am fost cît pe-acî să comit greșeala pe care am deplîns-o. Cînd afirm că narațiunea impersonală poate duce la confuzii și ambiguități neintenționate, oare nu judec proza modernă după criteriile clarității sau ale intensității emoționale care decurg din proza anterioară? Nu pot decît să spun că am încercat pînă acum să păstrez cu oarecare rigoare structura argumentației ipotetice pe care o socotesc a fi cea mai răspîndită printre criticii pragmaticei eficienți de la Aristotel încoace: dacă autorul urmărește să obțină o participare intensă față de acele personaje ce nu sînt înzestrate cu virtuți puternice, prin care să se impună, atunci însuflețirea psihică a perspectivelor interioare prelungite și adînci îl va ajuta. Dacă autorul dorește să dobîndească tulburarea viziunii cititorului, atunci s-ar putea să-l ajute narațiunea necreditabilă. Pe de altă parte, dacă o operă cere ca efect ironia dramatică intensă, fie comică fie tragică, autorul poate găsi noi utilizări narațiunii directe, creditabile. Să-i lăsăm dreptul fiecărei opere de a face ceea ce „dorește“ să facă; să-l lăsăm pe autor să descopere potențele ei intrinseci și să-și dozeze tehnicile în vederea materializării acestor potențe.

Dar nu există nici o posibilitate de a alege între efecte? Oare trebuie să-i acordăm întotdeauna autorului ceea ce James denumeste prin „subiect“, interesîndu-se doar de succesul materializării acestuia? Oare nu trebuie să existe nici

o discuție asupra gustului în materie de specii literare? Este oare o comedie desăvârșită, de felul celei pe care o întâlnim în *Emma*, echivalentă altei comedii desăvârșite, întâlnită într-un roman atît de diferit ca *Ambasadorii*, sau celui amestec nedefinit de efecte pe deplin realizat artistic, pe care-l întâlnim în *Castelul*?

În măsura în care criticul dorește să se facă util artistului sau cititorului, sînt convins că trebuie să urmeze sfatul lui James și să evite asemenea întrebări. Șansele unui critic de a-i spune lui Kafka ceva care l-ar putea ajuta să-și îmbunătățească opera sînt oricum destul de mici; ele dispar cu totul dacă acesta începe prin a-i spune lui Kafka că n-ar fi trebuit de loc să încerce să scrie în *cutare* sau în *cutare* manieră. Dar în măsura în care sîntem oameni care reacționăm la fiecare operă literară cu toată ființa noastră, vom urma inevitabil practica lui James și vom începe, oricît de discret, să emitem judecăți atît asupra finalității cit și a mijloacelor.

Dintre toate criteriile pe care le-am putea folosi în anumite scopuri într-o astfel de judecată — socială, psihologică, sexuală, istorică, politică, religioasă sau de altă natură — doar unul mi se impune stringent prin natura subiectului meu astfel încît să nu-l pot eluda: narațiunea impersonală ne-a creat mult prea des dificultăți morale pentru a respinge problemele morale ca nerelevante în ce privește tehnica.

Am constatat că perspectivele interioare pot genera o înțelegere chiar și pentru personajele cele mai corupte. Atunci cînd este folosit cum se cuvine acest efect poate avea o valoare nemăsurată, determinîndu-ne să vedem vrednicia unui personaj ale cărui acțiuni, considerate obiectiv, le-am deplînge; cel mai recent triumf al acestei modalități este Mink Snopes al lui Faulkner, în *Conacul*, 1959. Dar nu este de mirare că operele care apelează la acest efect au dus adesea la dezorientarea morală. Poate că majoritatea acuzațiilor aduse imoralității romanului modern serios se datorează acestui unic procedeu. Deși putem recunoaște irelevanța și obtuzitatea multor acuzații de acest fel, încercăm totuși să tratăm onest problemele ridicate de ticăloșii seducători care narează o mare parte din proza modernă².

**PERSPECTIVA SEDUCĂTOARE:
EXEMPLUL LUI CÉLINE**

Să ne închipuim un cititor neprofesionist, inteligent și cultivat care abordează pentru prima dată opera lui Céline *Călătorie la capătul nopții* (1932). O alege, să spunem, din raftul de reeditări a unei dugheni.³ Își amintește vag că Céline este un scriitor „bun” sau „important”, vede pe copertă că lucrarea este unul „din romanele fundamentale ale sec. XX”, o cumpără și o ia acasă. Citește pe pagina de gardă că Céline este ovaționat de „criticii americani” drept „o nouă voce literară autentică, un autor în a cărui operă se manifestă calitatea irezistibilă a unei tensiuni aproape insuportabile”. Citește un elogiu din parte lui André Gide. Apoi, ca un cititor conștiincios ce este, epigraful lui Céline:

Călătoria este un lucru bun ; stimulează imaginația. Tot restul este amăgire și iluzie. Călătoria noastră însăși este în întregime o închipuire. Și de aici își trage puterea.

Duce dinspre viață în spre moarte. Oameni, jivine, orașe, totul în ea este născocit. Este un roman, e doar o poveste închipuită. Așa scrie în dicționar, și dicționarul nu greșeste niciodată.

În plus, oricine poate apuca pe același drum. Nu e nevoie decât să închizi ochii.

Atunci vezi viața din cealaltă perspectivă.

După care cititorul nostru se trezește în fața unei probleme îngrozitoare. Un narator de persoana întâi, un erou picaresc modern, îl conduce printr-o serie de aventuri sordide. Desigur, totul este redat complet „obiectiv”: Céline nu se află niciodată incontestabil acolo, nici chiar în comentariile sale prolixе. Dar nici nu este niciodată incontestabil detașat, și aici e problema. Cititorul nu se poate opri să nu întrebe dacă pasajele moralizatoare ale lui Ferdinand, atît de numeroase, trebuie luate în serios sau nu. Avem de a face cu viziunea lui Céline? Să mi-o însușesc, cel puțin temporar, ca să-l pot însoți cu înțelegere pe acest erou? Sau este vorba doar de „viața văzută din cealaltă perspectivă” așa cum ne promite epigraful? Chiar presupunînd că cititorul nu știe

nimic despre viața personală a lui Céline, îi va veni greu să creadă, după o sută și ceva de pagini, ca în ilustrările de mai jos, că Céline nu face decît să dramatizeze un narator care este complet detașat de el:

Nu pierzi mare lucru cînd casa proprietarului tău e arsă din temelii.

Apar întotdeauna alți proprietari, dacă nu e întotdeauna același — un neamț, sau un francez, sau un englez, sau un chinez — și nota de plată e aceeași ... că plătești în mărci sau în franci, n-are importanță.

Morala este de fapt o afacere murdară ... [p. 48]

O bună parte din tinerețe se irosește în incertitudine și greșală. Era limpede că fata pe care o iubeam avea să mă lase și asta cît de curînd. Nu învățasem încă că există două rase umane pe pămînt, bogații și săracii și că nu se aseamănă cîtuși de puțin. Mi-au trebuit mie ca și atîtor alții, douăzeci de ani și un război ca să învăț să rămîn atașat propriului meu grup și să mă interesez de prețul lucrurilor și al oamenilor înainte de a pune mina pe ele, și mai cu seamă înainte de a-mi pune nădejdea în ei [p. 74].

Cînd ai izbutit să scapi teafăr dintr-un îngrozitor măcel internațional, se poate spune la urma urmei ceva despre tactul și discreția ta [p. 102].

Atunci s-a văzut pe de-a-ntregul revoltătoarea natură a omului alb, liberat de orice constrînger, provocat și nestăvilit; adevărata sa natură așa cum o vedem în război ... realitatea, băltoacele cu noroi urît mirositoare, crustaceele, hoiturile și mîzga [p. 103].

Sînt oare acestea părerile lui Céline? Dacă nu, ce ne spun ele despre Bardamu? Dacă perspectiva lui despre „natura reală” a omului alb este incorectă, nu avem nici un fel de indicii din partea lui Céline cu privire la alternativa corectă.

Pentru cititorul nostru nu va fi mai ușor să aprecieze ceea ce se urmărește prin judecățile caracterologice ale lui

Bardamu. Dacă îl judecă pe predecesorul său într-un post african ca „un nemernic inveterat“ (p. 154), sau dacă spune despre Alcide fără cea mai mică umbră de ironie: „Iată un tip care s-a bătut pe burtă cu îngerii și n-ai fi ghicit niciodată lucrul ăsta ... care și-a dăruit acești ani ... unei fetițe ... ce nu manifesta alt interes decît pentru sufletul său bun“ (p. 148), cititorul aflat la primul contact cu Céline va fi pierdut — chiar și în cazul puțin probabil în care judecățile sale vor corespunde în toate situațiile cu cele ale lui Bardamu. La un moment dat Bardamu se simte vinovat de faptul că ia parte la viața însăși, așa coruptă cum e (p. 301), după care se disculpă astfel: „Este destul de ușor să spui că aici v-am tras pe sfoară. Chiar așa stînd lucrurile, problema se pune, cînd și cum. Înșelăciunea este ca deschiderea unei ferestre într-o închisoare. Toată lumea o dorește dar nu ai prea des ocazia s-o faci“. Altădată îl imită pe Mikey Spillane: „De cînd mă știu am dorit întotdeauna să fac zob o mutră cuprinsă de furie cum arăta chipul ei acum, numai ca să văd ce se întîmplă cu un chip mînios în acest caz ... ea începu să zîmbească ... pleosc, pleosc ... n-am văzut nimic. N-a folosit la nimic“. (pp. 428—429). În momentul următor el moralizează în legătură cu sine cum ar putea moraliza și cititorul, analizîndu-și neputința în a „iubi viața celorlalți“, lipsa lui de „îndurare“ (p. 454), „pelerinajul său fără țintă“ în încercarea „de a rătăci drumul“ (p. 457).

Dacă cititorul reflectează asupra stilului lui Bardamu și — de vreme ce a citit o bună parte din proza modernă o va face probabil — va fi la fel de derutat în legătură cu calitatea urmărită. Sînt oare repetatele metafore zoioase semne premeditate al intuiției sale poetice și astfel și ale lui Céline, sau ale unei intuiții poetice degradate într-un mod care-l va caracteriza pe narator în contrast cu Céline? Oare simbolismul greoi al „călătoriei la capătul nopții“ este *făcut* astfel cu intenție de către Céline pentru a-și caracteriza naratorul? Dar cum să explicăm atunci faptul că uneori stilul *este*, așa cum ni se anunță pe banderolă, „surprinzător“ de izbutit?

Dacă cititorul nostru dezorientat ar prinde glas și și-ar exprima nedumerirea, ar putea primi următorul răspuns: „Ceri insistent judecăți de valoare acolo unde judecățile de valoare nu au ce căuta. Sensul cărții este tocmai faptul că

omul este dezorientat și pierdut“. Dar cartea insistă, de la prima pagină asupra judecății de valoare. Cum să se abțină cititorul de la judecăți cînd asta face naratorul tot timpul? A spune că opera urmărește doar să prezinte „un tablou însuflețit“ este lipsit de sens, atunci cînd tabloul însuflețit e compus din acțiuni și afirmații care nu pot fi înțelese decît în raport cu anumite valori. Dacă atacurile lansate de Bardamu asupra valorilor civilizației nu sînt *atacuri*, și nu sînt considerate ca atare, atunci nu reprezintă nimic.

Este adevărat, desigur, că recurgînd la modeste investigații asupra surselor exterioare operei și la o recitare atentă putem ajunge să discriminăm suficient de clar între acele convingeri înspăimîntătoare ale lui Bardamu pe care le împărtășește Céline și acelea pe care nu le împărtășește. Ca și autorii altor romane ale căutării pe care i-am examinat (cap. X), Céline îl conduce pe eroul său corupt către momentul revelației menite să-i dezvăluie sieși și nouă ce-ar fi putut să se întîmple.

Și iată mă aflu acolo, în picioare lîngă Léon gata să-l ajut și niciodată nu m-am simțit mai stîngaci. Nu puteam s-o scot la capăt ... și el nu mă putea găsi ... căutase, probabil, alt Ferdinand, desigur unul mult mai mare ca mine, ca să moară, sau mai degrabă ca să-l ajut să moară mai liniștit ... Nu eram decît eu, doar eu lîngă el, un Ferdinand destul de real căruia îi lipsea ceea ce ar putea să-l înalțe pe un om dincolo de viața sa bîcînică, iubirea pentru viața altora.

Da, începem să ne spunem, aceasta ar fi însemnat salvarea. Sărmanul om. „Nu o aveam nici pe departe, sau atît de puțin încît nu merita s-o arăt. Nu eram la înălțimea morții“. Vai, într-adevăr, care dintre noi poate spune că este? „Eram prea mic pentru asta n-aveam nici o idee măreață despre umanitate. Aș fi putut chiar, cred, să simt mai multă milă pentru un cîine care moare decît pentru Robinson, deoarece un cîine nu e viclean; pe cîtă vreme, orice am spune, Léon era un pic viclean, Și eu, și eu eram viclean; cu toții sîntem vicleni“ (p. 454). Da, sigur că da, cu toții sîntem vicleni. În ce cocină trăim cu toții la urma urmei! Cine poate să-l învinuiască

pe sărmanul Bardamu sau pe sărmanul Céline, al cărui dispreț față de om și față de rasele umane este egal cu cel al lui Bardamu? Lumea noastră sordidă i-a făcut ceea ce sint și Céline a exprimat — într-un stil atît de frumos și onest, într-o manieră impersonală, dramatizînd totul, eliminînd intervențiile auctoriale — ceea ce știm cu toții că este lumea noastră adevărată și pierdută. După cum spune Charles Berard: „Resursele sale de compasiune sînt nelimitate“.

Și apoi ne retragem. Cel puțin dacă sîntem destul de norocoși pentru a nu fi cu desăvîrșire vulnerabili în fața acestui tip de retorică, ne retragem respingînd ceea ce ni s-a spus. *Nu* este o imagine onestă, nu este nici pe departe o imagine realizată. Aceste lucruri nu au fost „judecate și nu i s-a dat fiecăruia locul potrivit în structura întregului“, și după cum spunea Katherine Mansfield în legătură cu acumulările nediscriminate de detalii ale lui Dorothy Richardson, „ele nu au nici un sens în universul artei“⁴. Faptul că încorporează o viziune a sordidului n-o face mai onestă decît ar fi fost dacă identificarea sentimentală cu eroul s-ar fi bazat pe o negare totală a răului.

Oricît am reflecta asupra acestora am fost totuși prinși pe parcursul lecturii cărții. Prinși în capcana unei conștiințe îndurerate și sîntem împinși spre sucombarea morală și în același timp vizuală. Capcana pe care personajul Barry Lyndon al lui Thackeray i-a întins-o lui Trollope în ciuda strădaniilor lui Thackeray de a face cît se poate de limpede repudierea imoralității lui Barry, a fost întinsă aici de un om complet lipsit de scrupule. Deși Céline a încercat să se folosească de scuza tradițională — amintiți-vă că aici vorbește personajul meu și nu eu — nu-l putem scuza că a scris o carte, care, luată în serios de cititor, l-ar corupe negreșit. Cu cît este înțeleasă mai bine, cu atît pare mai imorală. Este imorală nu numai în sensul că Céline trișează, deși și asta e important: lumea pe care o zugrăvește ca realitate nu conține nici o explicație posibilă pentru faptul că în acea lume cineva a izbutit să scrie o carte — chiar și o carte de felul acesta. Cu mult mai important este faptul că dacă cititorul ia în serios ademenirile ei, fără să emită o judecată radical diferită de cea a lui Céline, rezultatul acestei lecturi va fi nu numai întunecarea simțului a ceea ce este rău în

legătură cu un gest ca pălmuirea unei femei, pentru a vedea ce simți, dar în cele din urmă îi va slăbi voința de a-și trăi viața cit mai deplin cu putință. Luată în serios cartea ar face ca viața însăși să fie absurdă cu excepția unei serii de incursiuni egoiste în viețile altora.

Nu știu dacă nu sînt prea sever cu Celine, dar cred că întîlnim cu toții opere care ne iau prin surprindere în acest fel, insistînd asupra unor lucruri care depășesc sfera evaluărilor de ordin tehnic. Și cu toate acestea continuăm să vorbim de parcă succesele tehnice n-ar avea nici o legătură cu valoarea a ceea ce ele realizează. Dezorientarea totală care ne amenință cu privire la aceste probleme asumă o formă aproape înspăimîntătoare în reclama de pe supracoperta ediției Grove Press a romanului lui Robbe Grillet, *The Voyeur*⁵.

Teoria lui Robbe Grillet asupra romanului — după care suprafața lucrurilor este mai semnificativă decît profunzimile umane — este splendid exemplificată în acest roman bazat pe tensiune și șoc ... Prin acumularea detaliilor obiectiv-descriptive — Robbe Grillet obține, fără să recurgă la sondajele interioare ale romanului tradițional, o participare a cititorului fără precedent în romanele anterioare. Atenția ne este acaparată pînă în clipa în care, inevitabil, ne dăm seama că ne aflăm în interiorul minții lui Mathias, complicitii unui alienat stăpînit de mania omuciderii.

Ciudat elogiu, dacă stăm să ne gîndim. Cartea reprezintă o culminare strălucită a mai bine de o sută de ani de experimentări cu perspective interioare și cu identificările simpatetice la care pot conduce. Într-adevăr, ne face să trăim intens senzațiile și emoțiile unui maniac ucigaș. Dar asta este oare ceea ce căutăm cu adevărat în literatură? Independent de problema gradului în care o asemenea carte ar putea afecta cititorii ce manifestă deja tendințe criminale, ne este oare indiferent ce elogiem, și nu ținem seama decît de calitatea ireproșabilă a execuției?

A răspunde adecvat la această întrebare ar însemna fără îndoială să ajungem la o carte complet diferită, bazată pe definiții exacte ale binelui și răului și pe comparații cu alte

medii ca filmul și televiziunea care demonstrează o putere similară de a ne câștiga simpatia pentru rău. A emite o judecată morală fără a găsi într-un fel un răspuns teoriilor neutraliste predominante este probabil, o întreprindere deșartă. Ca replică la critica morală autorul poate spune doar: „Dar eu nu urmăresc să fac lucrurile mai bune. *Voi* vă impuneți principiile *voastre* generale“. Până la urmă pare imposibil a continua cu argumente raționale în cazul unei astfel de poziții.

E ca și cum ai încerca să-ți convingi un prieten să nu se sinucidă. Unde găsești argumentul major? Dacă un autor este într-adevăr indiferent, dacă opera sa îi face pe cititori într-un sens *oarecare* mai buni, dacă nu simte nici o afinitate între mobilurile sale artistice și îmbunătățirea într-o *oarecare* măsură a calității vieții dusă de cititor, încercările de-a dovedi această legătură vor fi zadarnice. Și nu este de domeniul fanteziei ca o societate să devină atât de demoralizată încât cei mai mulți artiști să se simtă împinși spre o artă închinată scopurilor destructive.

Sînt însă convins că astăzi cei mai mulți romancieri — cel puțin cei de expresie engleză — simt o legătură inseparabilă între artă și moralitate, independent de ceea ce a ajuns să se spună îndeobște despre moralitate; viziunea lor artistică constă în parte dintr-o judecată asupra ceea ce văd, și ei ne-ar cere să subscriem acestei judecăți ca fiind parte a viziunii despre lume. În orice caz, doar acestor romancieri, indiferent de număr, le putem spune ceva despre moralitatea tehnicii. Retrăgîndu-se înfrinți de la examinarea unor opere în care semnificația centrală este îndoielnică din punct de vedere moral, trebuie să ne îndreptăm către acelea în care judecata morală a autorului este greșit interpretată datorită ademenirilor puternice exercitate de către naratorul său imoral.

ÎNTUNECAREA JUDECĂȚII MORALE A AUTORULUI

Operele impersonale nu sînt, firește, singurele care riscă să facă rău în mod neintenționat. Dacă ar fi să respingem toate operele care ar putea să facă rău celui care le interpretează greșit, am urma probabil sfatul lui Platon și am exila toată

literatura cu excepția imnurilor de slavă și a dialogurilor filozofice. Replica lui Hardy la afirmația criticilor că romanul *Tess D'Urberville* ar putea să prejudicieze niște cititori fără experiență, pare onestă:

Nu este datoria noastră să examinăm îndeaproape efectele unei zugrăviri atât de sincere asupra unor minți slabe, atunci când destinele personajelor nu sînt exemplare, iar răsplata și pedeapsa nu coincid cu meritele. Un roman care prejudiciează fatal o duzină de imbecili și are efecte stimulatoare asupra unor intelecte de o vigoare normală, își poate justifica existența; și probabil că nici cel mai pur autor n-a scris încă romanul care să nu se fi dovedit capabil să prejudicieze pe cei cîțiva debili morali⁷.

Robert Penn Warren folosește acest citat în apărarea moralității operei lui Hemingway *Adio arme*. Pentru el, dacă opera are „semnificații“, dacă tratează în mod „serios o problemă morală și filozofică conținută inevitabil de lumea modernă, în bună parte chiar în termenii lui Hemingway“, cartea este absolvită; efectul ei dăunător asupra celor slabi este nerelevant.

Dar această contrabalansare a numărului celor prejudiciați fatal față de cei „stimulați“ nu implică oare un calcul utilitarist *per capita* pe care nu-l putem accepta cu adevărat ca o apărare a moralității literaturii? Ce să spunem despre o operă care este „stimulativă“ pentru cîțiva, poate doar pentru unul singur, dar dăunătoare pentru alții? Și mai important, a arăta că intențiile unui autor sînt serioase și că subiectele sale sînt vitale sau adevărate spune foarte puțin în legătură cu succesul său artistic. A trata un subiect care este important într-un *anume* sens poate fi o treaptă necesară înspre a scrie bine, dar nu este în nici un caz suficientă. A apăra intenția morală a autorului nu este mai concludent în sine decît a arăta că voia să scrie o capodoperă. În această problemă, destul de ciudat, „eroarea intenționalității“ este comisă de mulți critici care în alte situații o evită: dacă intențiile unui romancier sînt mai degrabă „serioase“ decît „comerciale“ sau dacă intenționează să dezvăluie murdăria mai

mult decît să celebreze noblețea, mulți sînt înclinați să acorde un oarecare credit operei oricît de neglijentă ar fi tehnica.

Problema morală este de fapt în ce măsură un autor are obligația să scrie bine în sensul de a-și clarifica ierarhizările morale și dacă acesta este cazul, anume pentru cine. Ian Watt a sugerat recent că romanul este în esență o formă ambiguă; ascensiunea romanului este ea însăși o reflectare a „tranziției de la orientarea obiectivă socială și publică a lumii clasice la orientarea subiectivă individualistă și personală” a vieții și literaturii moderne⁸. Pe măsură ce romanul căuta ceea ce Watt denumeste „realismul prezentării” într-o lume în care realitatea însăși apărea tot mai ambiguă, relativă și mobilă, sacrifică inevitabil ceva din „realismul estimării”, propriu celorlalte genuri.

Există un oarecare adevăr în această afirmație. Este probabil ca succesul unei piese de teatru să depindă de un consens care se stabilește imediat și spontan; fără existența unui fel de comunitate întrunită într-un loc, teatrul nu poate supraviețui, și chiar cele mai tulburătoare drame sînt întotdeauna construite pe baza unor norme general acceptate și ușor de înțeles, spre deosebire de valorile complexe și neliniștitoare a multor romane. Mai mult, orice ambiguitate neintenționată pe care dramaturgul ar strecura-o în piesă va fi într-o oarecare măsură eliminată de o regizare eficientă; orice regizor își impune interpretarea definind cu nenumăratele sale instrumente regizorale elementele ambigue potențiale. Deși *Richard al III-lea* poate fi ambiguu în sensul că permite atît interpretări favorabile cît și nefavorabile în ceea ce-l privește pe protagonist, orice regizare particulară tinde să urmeze una din direcții. Dar în roman fiecare cititor este propriul său regizor.

Aceasta nu înseamnă totuși că romanele ar trebui sau trebuie să fie ambigue. Nici nu înseamnă că eșecurile în comunicarea dintre romancier și cititor ar trebui considerate ca și cum succesul comunicării ar fi un accident al personalității. Cînd comunicarea eșuează, spune Leon Edel, „uneori s-ar putea să fie vina artistului” dar „în general trebuie considerată mai degrabă ca vina a două conștiințe implicate în aceeași încercare de a stabili o relație armonioasă. Acest lucru se întîmplă adesea în viață; nu există nici un motiv care să ne facă să nu ne așteptăm ca lucrul să se întîmple

uneori, cu anumite romane pe care le citim⁹. În anumite privințe acesta este adevărul; există fără îndoială cititori și autori buni care dintr-un motiv sau altul nu se pot întâlni pe un teren comun, și puțini cititori sînt suficient de atenți pentru a sesiza indiciile oferite. Dar am putea la fel de bine trage concluzia din ambiguitatea potențială a romanului că romancierul trebuie să facă mai mult pentru a produce în *interiorul operei sale*, acea definire a elementelor pe care o bună regizare o furnizează unei piese.

Tocmai acesta este punctul în care atât de des moralitatea „scriiturii izbutite“ este greșit înțeleasă. „Ești condamnat“ spunea Zola „cînd scrii prost. Este singura crimă pe care o pot recunoaște ca atare în literatură. Nu văd unde altundeva se poate introduce moralitatea dacă pretindem că se introduce. O expresie bine făcută este o faptă bună“¹⁰. Profesiunea de credință a lui Zola a fost însușită poate de către majoritatea autorilor importanți de la el încoaace, dar este, evident, numai pe jumătate adevărată. Dacă înțelege prin aceasta doar că a executa ceva bine reprezintă un act moral, întrucît perfecțiunea este un țel valoros, nu ne spune nimic despre artă care să nu fie valabil și pentru lansarea unei bombe atomice sau întreținerea minuțioasă și eficientă a unei camere de gazare sau a unui abator. Dacă a scrie bine înseamnă doar a folosi o turnură a frazei bine ticluită, afirmația s-ar reduce la atât. Dar cînd spunem că moralitatea în artă rezidă în a realiza o „scriitură izbutită“, strecurăm în afirmația noastră conceptul materializării unei finalități demne de atenție. O expresie bine făcută poate servi la fel de bine țelurilor retorice ale unui Hitler ca și scopurilor literare ale unui Zola. Dar în roman conceptul „scriiturii izbutite“ trebuie să includă ordonarea reușită a viziunii cititorului asupra unei lumi ficționale. „Expresia bine făcută“ din roman trebuie să fie mult mai mult decît „frumoasă“; trebuie să servească unor scopuri mai cuprinzătoare și artistul are obligația morală, inclusă ca o parte esențială în obligația sa estetică, de a realiza o „scriitură izbutită“, de a face tot posibilul în orice situație pentru a materializa lumea pe care vrea s-o înfățișeze.

Din acest punct de vedere există o dimensiune morală în alegerea tehnicilor impersonale și neimplicate pe care le face

autorul. Așa cum am văzut, narațiunea obiectivă, în special cea dirijată prin intermediul unui narator extrem de necredibil, îi oferă cititorului tentații deosebite de a se rătăci. Chiar atunci când prezintă personaje a căror purtare autorul o deplînge profund, le prezintă prin mediul seducător al propriei lor retorici defensive. În consecință nu este de mirare că reacțiile față de astfel de opere s-au caracterizat prin confuzie și acuzații false.

Cititorii catolici i-au reproșat adesea lui Graham Greene că-și face personajele sale negative prea atrăgătoare, că face răul însuși atrăgător. Presupunem că acești cititori nu au fost ei înșiși prejudiciați; mă refer întotdeauna exclusiv la răul potențial făcut altor cititori, dar putem deduce că interpretările eronate, cu adevărat dăunătoare, indentificările false cele mai tragice ale cititorului cu centrul de conștiință corupți nu constituie niciodată obiectul discuțiilor din publicații. Chiar și marile satire în care problemele morale par să aibă limpezimea cristalului îi derutează adesea pe studioșii naivi. Cît de des nu se află probabil cititorul naiv înclinat să tragă concluzii dezastruoase prin neglijarea acuzațiilor subtile implantate în operele lui Greene?

Un prieten inteligent de al meu recunoștea că în tot cursul adolescenței folosisese operele lui Huxley ca sursă permanentă de pornografie. Orgiile satirizate în *Mîndră lume nouă* erau pentru el cu adevărat orgiastice, fără străfulgerări comice sau satirice; incapacitatea de a vedea sensul satiric nu era desigur contrazisă de nici o aluzie transparentă a autorului. Cei mai mulți dintre noi, mai ales atunci cînd am citit mult, cînd am fost tineri dar nu am dispus de îndrumarea unor cititori mai experimentați, ne amintim interpretări eronate de acest fel. Ele pot să meargă de la plăcerea sadică resimțită pentru scenele menite să stîrnească groază și dezgust pînă la acceptarea pozițiilor intelectuale pe care autorul le menise satirei.

Asemenea interpretări greșite nu dovedesc mare lucru poate cu excepția faptului că sînt interpretări greșite. Desigur răspunsul lui Hardy rămîne încă valabil. Cu toate acestea oricît de greu ar fi de susținut, și considerînd atent toate complicațiile, trebuie să spunem că un autor are obligația să fie pe cît de explicit cu putință în legătură cu poziția

sa morală. Va veni vremea cînd pentru mulți autori se va naște un conflict deschis între obligația de a părea reci și obiectivi și obligația de a intensifica alte efecte făcînd ca baza morală a operei să fie limpede, fără echivoc. Nimeni nu poate să se substituie opțiunilor autorului, dar este stupid să pretindem ca întotdeauna opțiunea artistică să fie făcută în direcția purității și obiectivității.

Trebuie să ne fie foarte clar că erorile de care vorbim nu provin din vreo condiție intrinsecă a romanului sau dintr-o incompatibilitate naturală între autor și cititor. Ele derivă din incapacitatea cititorului de a se disocia de centrul de conștiință corupt care-i este prezentat cu întreg arsenalul retoric al autojustificării seducătoare. Putem oare să ne arătăm cu adevărat surprinși de faptul că cititorii au neglijat ironiile lui Nabokov în *Lolita* atunci cînd Humbert Humbert exercită un control nelimitat asupra resurselor retorice? „Nu intenționez să dau impresia că n-am izbutit să fiu fericit. Cititorul trebuie să înțeleagă că atunci cînd posedă și se află în robia unei nimfete călătorul vrăjit se situează, ca să zicem așa, *dincolo de fericire*. Căci nu există fericire pe pămînt comparabilă cu dezmierdarea unei nimfete. Este *hors concours*, o fericire care aparține unei alte sfere, unui alt nivel al sensibilității“. Aceasta sună foarte bine, într-adevăr. „În ciuda îmbufnărilor noastre, a necuviințelor ei, în ciuda ifoselor pe care și le dădea, a vulgarității, a primejdiei, a disperării oribile, a întîmplării, mă afluam cufundat încă în paradisul pe care mi-l alesesem — un paradis al cărui cer avea culoarea flăcărilor iadului — dar cu toate acestea un «paradis»“ (p. 168). Totul pentru iubire. Întocmai ca Antoniu și Cleopatra sau alți îndrăgostiți celebri. Am văzut deja că Lionel Trilling nu poate accepta ca sincere muștrările pe care și le aduce mai tirziu Humbert, după această autoapărare înflăcărată. Și cine poate să-l acuze? „Paradisul“ este dramatizat, descris și elogiat îndelung; remușcarea este doar expusă, deși expusă cu vigoare: „numai dacă mi s-ar putea dovedi — mie așa cum sînt acum, astăzi, cu sufletul și cu barba mea, și cu putregaiul meu — că în veșnicie n-are nici cea mai mică importanță că o fetișcană din America de Nord, pe nume Dolores Haze, a fost văduvită de copilăria ei de către un maniac, numai dacă acest lucru s-ar putea dovedi (și dacă s-ar putea, atunci viața e o glumă) nu văd ce mi-ar rămîne pentru oblo-

jirea nenorocirii mele, decît melancolia şi paleativul local al artei elocvente“ (p. 285). Nabokov crede ceea ce îl face pe Humbert să declare aici, şi putem să-i înţelegem sentimentul că pentru a preîntîmpina neînţelegerile a dat fiecăruia tot ce i-a stat în putinţă, cu excepţia a ceea ce ar putea să aibă nevoie „un delincvent minor şi analfabet“ (p. 318). Dar legile artei sînt împotriva lui. Cititorii săi cei mai abili şi maturi ar fi repudiat, fără îndoială, de la început, ademenirile lui Humbert; indiciile sînt numeroase, stilul reprezintă o deconspirare făţişă de la început pînă la sfîrşit — *dacă* îl vedem astfel din întîmplare. Una din plăcerile majore ale acestei cărţi încîntătoare şi profunde este aceea de a-l urmări pe Humbert, transformîndu-se aproape într-un caz. Dar Nabokov a avut grije ca mulţi, poate majoritatea, cititorilor săi să nu izbutească prin faptul că-l identificau pe Humbert cu autorul, mai mult decît intenţionase Nabokov. Pentru ei nici o renegare finală nu anula vigoarea scenelor anterioare¹¹.

Aşa cum Kenneth Burke a spus odată despre personajul lui André Gide, Lafcadio, acel criminal de ocazie încîntător care omoară pentru a-şi exprima libertatea — a sa şi a lui Gide —, un astfel de roman presupune „o gîndire sofisticată din partea cititorului prin care acesta va fi determinat să nu încerce slugarnic să devină discipolul semi-oficial al speculaţiilor autorului său“. Este scrisă pentru cititori „pioşi“, „nu pentru criminali şi falsificatori“¹². Dar oare ideea ca cititorii să fie moralmente sănătoşi nu este ea însăşi naivă? Cititorii sînt fiinţe umane împovăraţi de toate păcatele; este mai probabil că vor ceda unei identificări confortabile cu moralitatea lui Lafcadio — de vreme ce Gide „insistă“ să simpatizăm cu el — decît să se lase alertaţi de inconsecvenţele din portret asupra gradului exact de distanţare urmărit de Gide.

MORALITATEA ELITISMULUI

Am remarcat că numeroase opere care folosesc naraţiunea necreditabilă îşi realizează efectele pe baza dezacordului ironic dintre autor şi cititorii săi. Este greu de stabilit o linie de demarcaţie între efectele urmărite legitim şi cele ale plăcerii snoabe, dar naraţiunea ironică impersonală convine de minune expresiilor disimulate de snobism care n-ar putea fi

niciodată tolerate sub forma comentariilor directe. Chesterton a atribuit odată declinul popularității lui Dickens „celei mai josnice dintre plăcerile artistice (mai josnică cu siguranță decît patima absintului sau a opiului), plăcerea de a aprecia opere de artă pe care un om obișnuit nu le poate înțelege”¹³. Chiar și mai josnică ar fi plăcerea de a scrie opere *astfel încît* numai citiva aleși să le poată înțelege. Autorul care încearcă să-i atragă prin impersonalitatea sa „pe tinerii cei mai ageri reprezentînd două generații succesive din Berlin, Paris, Londra, New-York, Roma, Madrid,” independent de cerințele operei respective, este tot atît de puțin artist ca și autorul care adresează apeluri nerelevante prejudecăților publicului cumpărător.

Desigur, nu judecăm opera finită în conformitate cu motivațiile autorului. Dar prohibiția acționează în ambele sensuri: dacă nu pot condamna o carte numai pentru faptul că știu că autorul ei era snob, nici nu pot aprecia opera doar fiindcă autorul ei a refuzat să fie comercial, și nici s-o condamna pe alta deoarece autorul a încercat să scrie un *best-seller*. Opera însăși trebuie să fie criteriul nostru și dacă cititorul nu poate vedea nici o altă justificare pentru dificultățile întîmpinate decît aceea că moda critică dictează o poză anticomercială, el o va condamna cu siguranță în aceeași măsură în care ar condamna-o dacă ar descoperi apeluri ieftine vizînd prejudecățile temporare ale unui public de toată mîna. În ambele cazuri testul e același și anume dacă s-a făcut tot ceea ce ar fi trebuit să se facă — nici mai mult nici mai puțin — pentru ca opera să devină fundamental accesibilă, realizată, în sensul etimologic de bază, adică un tot cu o existență proprie, nemaifiind legată de personalitatea autorului. Și dacă tentația deosebită a romancierilor victorieneni era să confere comentariilor lor un aer fals de comuniune sentimentală, romancierii impersonali sînt puternic tentați de a da cititorului mai puțin ajutor decît știu că s-ar cuveni, pentru a se asigura că vor fi considerați autori „serioși”.

O explicație frecventă care se dă aerului de snobism ce rezultă uneori este că singurul public serios pentru aprecierea artei îl formează cei puțini și aleși care au mai rămas. Virginia Woolf, de exemplu, era obsedată de sentimentul că scriitorii mai vechi se puteau baza pe un public

cu standarde comune, în timp ce ea trebuia să-și făurească valori personale pe parcurs și apoi să le impună discret cititorului. Nici Austen nici Scott, afirma ea, nu au prea multe de spus direct în legătură cu problema judecării comportamentului, „dar totul depinde de asta... A fi convins că impresiile tale sînt valabile și pentru alții înseamnă a fi eliberat de chinul și strîmtoarea personalității”¹⁴. Mi se spune mereu că romancierul nu putea să nu se îndrepte către lumea sa interioară de valori personale deoarece nu mai exista nici o lume exterioară căreia i s-ar fi putut adresa¹⁵. Dar chiar dacă consensul a scăzut — ceva care este greu de dovedit în ciuda clișeele pe care le avem pregătite — este cert că artiștii trebuie să accepte o parte din răspunderea acestui declin. Dacă pierderea consensului i-a silit să se izoleze în sisteme valorice și mitice personale nu se poate spune tot atît de ușor că au fost siliți să recurgă la tipul de tehnici individuale, pe care le-am examinat în a doua parte a acestei cărți. O reacție posibilă față de societatea dezintegrată ar fi retragerea într-o lume a valorilor personale, dar tot atît de bine ar putea să fie construirea unor opere de artă care în sine să contribuie la împămîntenirea unui nou consens¹⁶.

Au existat piedici filozofice și psihologice în calea examinării presupusului declin al consensului în această manieră pozitivă. Piedica filozofică cea mai distructivă este nihilismul, cu tentația subiectivismului și chiar a solipsismului pe care o presupune. Dacă romancierul crede cu adevărat că nu există semnificație obiectivă a vieții, atunci singurul mobil de-a scrie este că dorește să scrie — un mobil care nu este nici mai bun nici mai rău în esență decît ar fi mobilul unui Hitler, sau, să zicem, al unui zugrav de reclame. A ne preocupa de cititor într-un univers cu adevărat absurd ar fi fără sens.

Cele mai multe așa zise nihilisme se opresc totuși înaintea acestei negații totale; aproape toți cititorii cred că există o semnificație, cel puțin în actul creației artistice. Cea mai comună ipoteză filozofică a scriitorilor nefilozofi de la Kant încoace a fost un gen de art-ism subiectiv: valoarea există, dar este reprezentată numai prin ceea ce artistul confecționează din haos.

Cred că este posibil acum să deducem chiar și de pe această poziție argumente axiomatice în favoarea efortului artistului

de a-și comunica viziunea. Dar aceasta a fost destul de des folosită pentru a apăra un solipsism estetic aproape la fel de radical ca cel dictat de nihilism. Dujardin, pe care Joyce îl considera părintele tehnicii fluxului conștiinței, spunea că: „întreaga realitate constă în conștiința limpede sau tulbure pe care o avem despre ea“. Și îl citează aprobator pe Joyce care a spus: „într-un sens sufletul este tot ceea ce există“¹⁷.

Chiar și această poziție ar putea fi dezvoltată pentru a cere autorului să facă tot posibilul pentru a-și limpezi conștiința realității nu numai „sîsie“ ci și acelei părți a ființei sale care se află în relație cu publicul; dacă opera este cu adevărat clară autorului ca cititor, am putea spune că va fi accesibilă și publicului căreia i se adresează. Dar în realitate el a manifestat tendința de a-și confecționa o poză de indiferență față de toți cititorii. Nu trebuie să fim neapărat filistini pentru a crede că și cei mai puri artiști pot deveni victima trufiei omenești și am fi niște partizani orbi ai literaturii moderne dacă am ignora cultismul distructiv, deși adesea amuzant, care a marcat discuțiile unor romancieri de la Joyce încoace.

Este greu de găsit o soluție unei asemenea situații în afara respingerii subiectivismului care o generează. Deși nu pot să susțin filozofic problema aici, mi se pare limpede că acest aspect al dificultăților noastre retorice nu poate fi corectat cerind doar cititorilor mai multă discriminare inteligentă. Autorul însuși trebuie să realizeze o obiectivitate mult mai dificilă și mult mai profundă decît „obiectivitatea“ superficială aclamată în multe discuții asupra tehnicii. Va trebui să sondeze mai întîi în direcția valorilor universale care îi preocupă într-adevăr pe cititorii săi. Dar nu cred că este suficient, bănuiesc, să acționeze pe un fel de teritoriu etern așa cum recomandă criticii noștri religioși¹⁸. El trebuie să fie suficient de umil pentru a găsi căi de a-și ajuta cititorul să accepte perspectiva sa asupra acestui teritoriu. În acest sens artistul trebuie să dorească să fie atît un vizionar cît și un dezvăluitor; deși nu este nevoie să încerce să descopere noi adevăruri în maniera romancierilor profeți ca Mann și Kafka, și deși nu este nevoie să includă afirmații explicite în legătură cu standardele pe care-și bazează opera, el trebuie să știe să-și trans-

forme viziunea personală, alcătuită adesea din simboluri personale obsedant egotiste, în ceva esențialmente public.

În acest punct problema filozofică devine o problemă psihologică. Artistul trebuie să lupte permanent, ca toți oamenii, împotriva ispitei unei false trufii. Oricît de greu i-ar fi să accepte acest fapt, viziunea sa personală asupra lucrurilor nu reprezintă o artă valoroasă doar prin aceea că-i aparține. Devine artă majoră, cînd acest lucru se întîmplă, doar prin investirea ei cu o existență obiectivă, de sine stătătoare, adică, devenind accesibilă unui public.

Dar, desigur, de îndată ce viziunea devine accesibilă ea se supune judecății; una din cele mai fascinante ironii este aceea a scriitorului care-și pierde tot mai mult din reputație pe măsură ce-l înțelegem, deoarece cu cît îl înțelegem mai bine cu atît îi descoperim în operă mai multe slăbiciuni egoiste netransfigurate.

Pe scurt, scriitorul ar trebui să se preocupe mai puțin de faptul dacă *naratorii* săi sînt realiști și mai mult de faptul dacă imaginea pe care o creează despre sine, autorul său implicat, este o imagine demnă de admirația cititorilor săi cei mai inteligenți și receptivi. Nimic nu va condamna atît de sigur o operă uitării depline ca un autor implicat care-și detestă cititorii ¹⁹, sau care-și închipuie că opera sa este mai bună decît este în realitate. Și nimic nu este atît de sigur că va determina un autor să creeze o astfel de imagine despre sine ca efortul de-a părea mai scilpitor, mai ezoteric, mai puțin comercial decît este în realitate. Noțiunile comode, dar în esență ridicole, după care concesiile făcute publicului sînt la fel de josnice, după care publicul însuși este demn de dispreț, iar autorul însuși nu aparține „publicului“, pot fi la fel de dăunătoare ca și dorința de a deveni un autor de succes cu orice preț.

Problema fundamentală în retorica romanului este așadar aceea de a decide pentru cine anume trebuie să scrie autorul. Am văzut mai înainte că răspunsul „scrie pentru sine“ nu are sens decît dacă socotim că sinele pentru care scrie este într-un fel o ființă publică supusă limitelor la care sînt supuși ceilalți oameni cînd îi citesc cărțile. Un alt răspuns dat adesea este că scrie pentru egalii săi. Este destul de adevărat. Scribul mărunț este prin definiție insul care cere reacții pe care el

însuși nu le-ar putea respecta. Dar nimeni nu este vreodată egalul unui autor în sensul de a se dispensa de ajutor în înțelegerea universului acelui autor. Dacă romancierul așteaptă pasiv, pe pedestalul său, pandantul întâmplător ale cărui percepții sînt deja în armonie cu ale sale, atunci este greu de înțeles de ce nu lasă totul pe seama unor astfel de cititori. De ce-ar mai scrie la urma urmei? Dacă cititorul ar fi cu adevărat egalul artistului în acest sens, n-ar mai avea nevoie de carte. Într-o lume făcută din astfel de cititori am putea să nu ne mai preocupăm de problema comunicării și pur și simplu să scriem fiecare pe de-a-ntregul propriile noastre cărți. Dar dacă este limpede pentru oricine că o astfel de lume este ridicolă, oricît de mult ar semăna cu unele fapte din lumea noastră, atunci romancierul nu poate fi scutit de a emite judecăți asupra propriilor sale materiale, singurele capabile să le ridice deasupra a ceea ce Faulkner a denumit simple „documente umane” și să le transforme în „stilpi” care să-l ajute să devină om pe deplin. Putem lua în deridere retorica gentlemanului din sud în cuvîntarea sa de la Stockholm, dar cel mai mare romancier în viață măcar o dată crede în ceea ce spune.

De la război înapoi am întîlnit numeroase pledoarii pentru o reîntoarcere la modelele pre-flaubertiene mai vechi, nu numai în ceea ce privește punctul de vedere ci și structura generală și interesele introduse în roman ²⁰. Falsele restricții impuse de diferite forme de obiectivitate au fost atacate frecvent, adesea cu multă perspicacitate bazată pe experiența personală în scrierea romanelor. Dar ar constitui o greșeală serioasă să credem că avem nevoie de o reîntoarcere la Balzac sau la secolul al XIX-lea englez, sau la Fielding și Jane Austen. Putem fi siguri că tehnicile tradiționale vor găsi noi utilizări, așa cum tehnica epistolară a cărei moarte a fost proclamată de atîtea ori, a fost reînviată, în repetate rînduri, cu rezultate excelente ²¹. Dar nevoia noastră nu rezidă doar într-o simplă reînscăunare a modelelor anterioare, ci a repudierii tuturor distincțiilor arbitrare între „forma pură”, „conținutul moral” și procedeele retorice prin care se realizează pentru cititori unitatea dintre formă și conținut. Cînd acțiunile omenеști sînt transformate într-o operă de artă, forma creată nu poate fi niciodată disociată de semnificațiile umane,

inclusiv judecățile morale, care sînt implicate ori de cîte ori acționează o ființă umană. Și nimic din ceea ce face scriitorul nu poate fi înțeles pînă la urmă independent de efortul de a-l face accesibil altcuiva — egalilor săi, sieși în ipostaza de cititor, publicului. Romanul se naște ca ceva comunicabil și mijloacele acestei comunicări nu constituie niște intervenții rușinoase cu condiția să nu fie făcute cu o incompetență rușinoasă.

Scriitorul își modelează cititorii. Dacă și-i modelează prost — adică, dacă așteaptă pur și simplu, cu toată naivitatea, pe cititorul ocazional ale cărei percepții și standarde să se armonizeze întîmplător cu ale lui, atunci trebuie să aibe o concepție cu adevărat înaltă ca să-i iertăm totala lipsă de măiestrie. Dar dacă-i modelează bine — adică dacă-i face să vadă ceea ce nu au mai văzut niciodată, inițiindu-i într-o ordine cu totul nouă a percepției și a experienței — atunci el își află răsplata în egalii pe care și i-a creat.

NOTE

¹ Nu este potrivită aici încercarea de a găsi o cale de mijloc între adevărul parțial că toate operele bune sînt *sui generis* și faptul de netăgăduit că nu ne putem angaja cît de cît în critica aplicată fără să grupăm operele în funcție de *tipuri de efecte*. Cititorii care au vreo umbră de îndoială că aș fi strecurat criterii generale prin ușa din dos, denunțîndu-le în același timp oficial, pot găsi dovezi încurajatoare în discuțiile asupra tipurilor poetice purtate de Crane și Olson în volumul *Critics and Criticism*, editat de R. S. Crane (Chicago, 1952), pp. 12—24, 546—66, 646—47. Vezi de asemenea *supra* pp. 163—164.

² Cel mai recent atac de anvergură asupra imoralității romanului modern este *Man in Modern Fiction* de Edmund Fuller (New York, 1958). Fuller îi acuză pe scriitorii moderni de a fi părăsit „tradiția iudaic-creștină” și de a fi uitat că omul „trăiește într-un univers ordonat” că „legile sale fundamentale sînt comandamente divine”, și că este o ființă „individuală, responsabilă, păcătoasă, care poate fi mîntuită”. Vezi de asemenea Harold C. Gardiner, *Norms for the Novel* (New York, 1953) și Martin Jarrett-Kerr, C.R., *Studies in Literature and Belief* (London, 1954). Contraatacurile la aceste eforturi sînt uneori virulente. Vezi, de exemplu, Irving Howe despre Edmund Fuller, *The New Repu-*

blic (23 June, 1958). Fără a fi de acord cu Fuller, ne putem întreba dacă chestiunea morală este atât de nerelevantă demersului critic pe cât pretinde Howe. El își încheie recenzia cu o referință la poezia lui Wallace Stevens „A High-Toned Old Christian Woman“ ca „o reflexie profundă asupra relației dintre artă și moralitate“: *Ficțiunile / Fac cu ochiul după plac. Fac cu ochiul mai ales / Cînd văduvele se crispează*. Bine spus. Cine dorește să fie o văduvă care să se crispeze ca sărmanul Fuller? Dar în clipa în care renunțăm la invective și examinăm concepte, cu greu putem lua în serios afirmația că arta este întotdeauna la înălțime cînd îi face pe cei convenționali să se crispeze. Nu vrem să mergem atât de departe ca Eliot care a afirmat odată că deși unii scriitori moderni pot face progrese „literatura contemporană în general“, incluzînd probabil chiar și opera sa „tinde să decadă“ („Religion and Literature“, 1935, retipărit în *Literary Opinion in America* editat de M. D. Zabel [ediția revăzută, New York, 1951], p. 623). Dar nu putem pretinde că *dacă* se degradează nu are nici o relevanță cu privire la valoarea sa.

³ Versiune engleză de John H. J. Marks (London, 1950; New York, f.a.).

⁴ *Novels and Novelists*, editat de J. Middleton Murry (London, 1930) p. 4 (scris în 4 aprilie, 1919). Vezi, de asemenea, pp. 40—41 pentru o altă condamnare a greșitei ordonări a valorilor.

⁵ *Le Voyeur* (Paris, 1955), versiune engleză de Richard Howard (New York, 1958).

⁶ Tocmai asupra acestui aspect unii dintre criticii noștri cei mai tranșant moralști ne induc în erori tragice. Cînd Leslie Fiedler cere romancierului să strige „Nu“ pentru a împlini „funcția esențială a artei, funcția negativă a provocării și scandalului“, el acceptă implicit funcția morală a artei. Dar el își exprimă acuzația într-un mod care nu face distincție între cei ce spun „Nu“ și își expun motivele într-o formă inteligibilă, și cei care spun „Nu“ retrăgîndu-se pur și simplu în intimitate și iresponsabilitate (Leslie Fiedler, „No, in Thunder“, *Esquire* [September, 1960] pp. 78 și urm.).

⁷ Citat de Robert Penn Warren, „Hemingway“, în *Literary Opinion in America* p. 461. Publicat inițial în *Kenyon Review* IX (Winter, 1947), pp. 1—28.

⁸ *The Rise of the Novel* (Berkeley, Calif., 1957) pp. 176, 206 și *passim*.

⁹ *The Psychological Novel* (London, 1955) p. 139.

¹⁰ Zola, *The Experimental Novel, and Other Essays*, în traducere engleză de Belle M. Sherman (New York, 1893) p. 365.

¹¹ Editorul revistei *The New Republic*, acordînd mai multă atenție diferitelor interpretări eronate a *Lolitei* de către un public extaziat și iresponsabil, decît cărții însăși, a atacat-o ca și cum ar fi în primul rînd o apărare a comportării lui Humbert Humbert (27 octombrie, 1958, p. 3). El se înșela în legătură cu cartea, dar aș vrea să cred că s-a înșelat și în legătură cu efectul probabil al cărții asupra majorității cititorilor.

¹² *Counter-Statement*, (New York, 1931; ed. 2; Los Altos, 1953), p. 104. Întreg eseul despre Mann și Gide este pertinent pentru discuția noastră.

¹³ Introducere la ediția Everyman a romanului *Bleak House* (f.a.) p. IX.

¹⁴ Virginia Woolf, *The Common Reader* (London, 1925) pp. 301—2.

¹⁵ Robert Liddell vorbește de același contrast între prezentul haotic și trecutul ordonat. „Oamenii (în ziua de azi) nu sînt neapărat mai puțin morali, dar nu există nici un standard universal al Gustului Moral — chiar printre persoanele Principiale — la care un scriitor poate apela. (*Some Principles of Fiction*, [London, 1953], p. 110). Alex Comfort, comparînd drama tradițională și romanul secolului al XIX-lea, pe de o parte, cu romanul modern pe de alta, spune despre acesta din urmă „că nu poate face nici un fel de afirmații în legătură cu convingerile sau practicile [cititorului] comparabile cu acelea pe care le putea face romanul de la începutul secolului al XIX-lea, adresîndu-se unei secțiuni a societății. Nu rămîne decît să se creeze, în fiecare carte ce se scrie, cîte un univers întreg care să fie însuflețit separat“. „Pentru prima oară în istoria recentă avem o societate complet fragmentată“ (*The Novel and Our Time* [London, 1948], pp. 13, 11).

¹⁶ Afirmații convingătoare mai puțin optimiste asupra posibilităților deschise romancierului întîlnim în eseul lui Earl H. Rovit, „The Ambiguous Modern Novel“, *The Yale Review* (Spring, 1960) pp. 413—24. „Romancierul modern ... pare să nu aibă de ales între simplitate și sinceritate pe de o parte, și complexitate și ambiguitate pe de alta. Dacă încearcă să trateze onest imponderabilul teribil al propriei sale experiențe și haosul condiției umane din secolul XX, trebuie într-un fel să-și inventeze propria sa formă. Dacă va încerca să folosească formele povestirii tradiționale ... va trece prin grava primejdie, a acceptării unor certitudini ale trecutului inerente formei și, ca atare de a se risipi într-o atmosferă sentimentală, în maniera melodramei. Romancierul modern serios este astfel obligat să se cufunde în abisul creației de valori și romanul care va rezulta, dacă va fi izbutit, va comunica inevitabil într-un mod reflexiv și simbolic [adică, fără de-

clarații auctoriale directe privind valorile pe care se bazează opera] și dacă reușește să-și cristalizeze alienarea într-o metaforă satisfăcătoare din punct de vedere estetic, există multe șanse ca opera să fie ignorată politicos de grosul publicului“ (p. 424).

¹⁷ Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'œuvre de James Joyce* (Paris, 1931), p. 99.

¹⁸ Vezi Edwin Muir, „The Decline of the Novel“, *Essays on Literature and Society* (London, 1949) pp. 144—50.

¹⁹ Cazul lui Henry de Montherlant este printre cele mai interesante din acest punct de vedere. Aristocratica „etică a calității“, „virtutea disprețului“ pe care romanele sale par să le susțină au stîrnit proteste generale. Este greu de stabilit dacă Montherlant însuși susține cu adevărat punctul de vedere al personajelor sale, dar este evident că în măsura în care o face, admirația noastră pentru opera sa are de suferit. Așa cum nu de mult afirma un recenzent, nu putem crede că un personaj ca Pierre Costals în *Les jeunes filles* este menit să ne fie simpatic și în același timp să-l respectăm cu totul pe autor. „N-ar fi oare mai bine“, sugerează el „pentru reputația de scriitor inteligent a lui Montherlant, dacă Pierre Costals ar fi privit ca un personaj care beneficiază de tot atît de puțină încuviințare din partea autorului ca și Georges Carrion, Alissa sau Jean-Baptiste Clamence“ (*T.L.S.*, 6 ianuarie, 1961, p. 8). Desigur ar fi mai bine. Dar nu trebuie oare să ne întrebăm în legătură cu *romanele înseși* dacă ele justifică această achitare? În orice caz, reputația romancierului va crește sau se va diminua în funcție de ce ne spun acestea.

²⁰ Vezi, de exemplu, Angus Wilson, *The Observer*, 7 April, 1957, p. 16: „Balzac ... a redevenit unul dintre marii maeștri ai formei tradiționale spre care se reîntorc acum romancierii ...“

²¹ Cea mai recentă ne-o furnizează romanul comic spumos al lui Mark Harris, *Wake Up, Stupid*, New York, 1959.

RETORICA ROMANULUI ȘI POETICA FICȚIUNILOR¹

I

Retorica romanului a fost apreciată și denigrată pentru afirmații pe care în fond nu le-a făcut, și în mod firesc sînt tentat să fac o serie de puneri la punct. Invitația de a-mi reconsidera cartea și reacțiile pe care le-a suscitată nu are prea multe șanse de-a mai fi repetată, și mi-ar fi plăcut ca atare să-mi închei socotelile cu numeroasele interpretări eronate, imitînd tonul acelor din fericire anonime recenzii din *The Times Literary Supplement* care au întotdeauna ultimul cuvînt:

Dl. X (o veritabilă armată de nume se pot invoca spre exemplificare) *m-a făcut retrograd din punct de vedere moral, pentru că discut despre „norme”. Totuși Dl. X însuși a demonstrat, în propria sa recenzie, că orice ar face, nu poate scăpa nici dînsul de norme ...*

Dl. Y m-a lăudat pentru faptul de a fi pus în circulație, în fine, o terminologie sistematică pentru critica de roman. Dacă ar fi citit mai cu luare aminte, totuși, ar fi descoperit că nu sînt chiar atît de naiv să cred în posibilitatea ...

Dar chiar dacă aș putea face ca asemenea retușări să sune interesant, ceea ce este puțin probabil, mă foarte tem că nu vor fi convingătoare, și că aproape cu certitudine vor lăsa impresia de irascibilitate. Acei care au văzut în cartea mea o răfuială cu romanul, sau cu romanul modern, sau cu moralitatea la modă astăzi, sau cu tehnicile ficționale post-jamesiene, au puține șanse de a fi mișcați de pledoaria mea, oricît de insistentă, că n-au dreptate. Cititorul care poate crede că această lucrare cere romancierilor să se întoarcă la perioada victoriană, că deplînge tot ce face apel la ironie, că cere romancierului să-și proclame poziția răspicat în comentariul auctorial, sau că indirect invită la o cenzurare și-a dezvoltat atari

subtilități interpretative încît va rămîne imun față de ce se poate spune într-un scurt articol.

O altă alternativă ispititoare ar fi să revăd cartea în loc de a-mi admonesta cititorii. Aș mai face o încercare cu acel buclucaș ultim capitol. Aș putea reformula secțiunea asupra convingerilor, așa cum m-au convins c-ar fi bine Stuart Tave (și David Hume) și la fel de bine aș putea rescrie secțiunile cam greoaie asupra *Documentelor Aspern* și *Călătoriei la capătul nopții* sau aș putea găsi niște exemplificări care să inducă mai puțini cititori în eroare. Găsim uneori un soi de satisfacție masochistică în a face mărturisiri în public și în a corecta erorile de ordin stilistic.

Probabil însă că scriind pentru un periodic nou precum *Novel*, va fi mult mai util să rezist ispitei acestor forme de răsfaț față de mine însumi și în loc de aceasta să încerc să mă pronunț asupra stadiului la care am ajuns în profesiunea noastră, acum cînd încercăm să ne scriem unii altora pe tema „romanului”. Se desenează oare după șase ani de discuții asupra cărții mele vreuna din cauzele nereușitei noastre de „a ajunge prea departe” în critica romanului? Am impresia că pot detecta în periodicele de specialitate o anumită stagnare și o senzație a inutilului legate de constatarea că pe măsură ce publicăm mai mult înțelegem mai puțin. Dacă am dreptate în această privință — dacă senzația mea de a fi fost cel mai adesea greșit înțeles este împărtășită de majoritatea autorilor ale căror lucrări au fost comentate public — atunci multe din controversele noastre sînt lipsite de orice noimă iar mare parte din activitatea editorială intensă ce se desfășoară este frauduloasă. Și este frauduloasă nu în primul rînd pentru că — așa cum gîndesc cei din afara cercurilor academice — ne asigură menținerea în funcție, ci pentru că se pretinde a fi o formă de discurs public cînd în realitate nu este altceva decît un soi de auto-excitație.

Cauzele unei nereușite atît de răspîndite sînt probabil foarte adînci, și ele pot fi adesea de ordin moral și personal; dacă cele șapte păcate capitale ar putea fi învinse (am în vedere mai ales trîndăvia, trufia și pizma), bună parte din controversele noastre s-ar evapora de la sine. Dar nu chiar toate. Dacă experiența mea poate fi luată drept îndreptar, neputința noastră de a înțelege nu poate fi pur și simplu

vindecată prin simpla toleranță, generozitate sau muncă încordată; în ce mă privește, criticii energici și amabili mi s-au părut doar o idee mai relevanți decât cei leneși și cruzi. Cauzele neînțelegerilor de ordin intelectual care au devenit atât de răspândite în America zilelor noastre trebuie să fie în ultimă instanță de natură intelectuală, și deși uzanțele îmbunătățite sub raportul civilizației și respectului mutual ar contribui fără îndoială la reducerea neînțelegerilor, există șanse mai mari ca noile uzanțe să se împămîntenească ca urmare a creșterii rigorii standardelor intelectuale decât ca ele să conducă la impunerea acestor standarde.

Voi exemplifica cu dificultățile succesive întâmpinate de mine în legătură cu una din criticile cele mai extinse pe care le-a suscitată *Retorica romanului*, „The «Second Self» in Novel Criticism“ [„«Alter ego-ul» în critica romanului“] de John Killham (*British Journal of Aesthetics*, iulie 1966). Atît în lipsa de sens a ceea ce afirmă dinsul cit și în caracterul deplasat al primei mele reacții, văd ceva care aduce cu o parabolă asupra impasului în care ne aflăm.

Am aflat de existența articolului D-lui Killham dintr-o referire în manuscrisul altui critic care mă înfuriase prin ceea ce-mi părea a fi un efort deliberat de a mă reprezenta în mod eronat. Cînd am descoperit afirmațiile D-lui Killham cum că influența mea în răspîndirea termenului de „alter ego“ a fost nocivă, cum că am înțeles cu totul anapoda raportul autorilor cu operele lor și cu publicul; cum că termenul de „alter ego“ în sine trebuie „exclus, extirpat și exorcizat cu desăvîrșire din domeniul criticii“, faptul m-a iritat, firește. Cînd am descoperit mai departe că Dl. Killham a deformat ceea ce înțelesesem eu prin acest termen, și că mă atacase, de fapt, pentru idei pe care eu le repudiasem anume, folosindu-se de argumentele pe care eu însumi le folosisem, am fost ispitit, natural, să-l las în plata domnului ca nevrednic de atenția mea.

În alte împrejurări aș fi procedat chiar așa. Dar promiseseam un articol periodicului *Novel*, iar Dl. Killham părea o trambulină convenabilă. Așa că i-am parcurs bucata ceva mai cu luare aminte, deși încă preocupat exclusiv de a mă apăra căutînd să-l descopăr pe el. Apoi am compus următorul „contraatac“:

Dl. Killham de la Universitatea Keele își propune să-mi corecteze vederile asupra „alter ego-ul autorului“, dar vederile pe care le corectează nu-mi aparțin. Aveam impresia că făcusem distincția (1) între autorul real, (2) diferitele forme de naratori: „reflectorii“, istorisitori dramatizați, și (3) autorul implicat în totalitatea unei opere, un gen de alter ego care este imaginea cititorului asupra unui creator răspunzător de întreg. Dl. Killham mă pune la punct recurgînd la exact aceleași distincții: (1) „autorii, așezați la masă cu condeii, în fața mașinei de scris, sau a magnetofonului“ (2) „persoanele imaginare pe care le pot inventa ca presupușii povestitori ai istorisirilor lor“, și (3) „ideea pe care ne-o formăm despre caracterul literar al autorului atunci cînd spunem că citim «Thackeray» sau «Dickens» și așa mai departe“. Nefăcînd altceva decît să-mi respingă terminologia, Dl. Killham se așterne apoi sistematic — după cîte se pare — să confecționeze un mișmaș de opinii trunchiate și contradictorii spre a demasca efectele nocive ale termenului de „alter ego“. Eu scrisesem: „Perceperea de către noi a autorului implicat presupune... realizarea intuitivă a unui întreg artistic desăvîrșit“. Pe cuprinsul unei singure pagini Dl. Killham a tradus aceasta în alegația cum că eu aș prefera „să consider opera mai curînd o persoană decît o glastră“ și în consecință a respins „falsa [mea] analogie“; iar din „percepția noastră a autorului implicat“ a eliminat „perceperea noastră“, inventînd o identitate la care eu nu mă gîndisem: „Astfel a face ca termenul de «alter ego» să reprezinte «perceperea noastră intuitivă a unui întreg artistic desăvîrșit»... echivalează pe de-a-ntregul cu a-ți tăia sigur craca de sub picioare. Da, într-adevăr chiar așa s-ar fi întimplat — dacă aș fi afirmat asta.

Și-așa Dl. Killham o ține-ntr-una, spunîndu-mi că „genul de «alter-ego» pe care-l crează un autor“ este „produs în mod inevitabil de către cineva care aspiră să realizeze o «dramă» sau să atingă «impersonalitatea» sau de romancierul timpuriu ce se oferea cu dezinvoltură să povestească o poveste“. Chiar așa stau lucrurile — după cum m-am străduit să argumentez pe larg în

cartea mea. Pe parcursul unei treimi din carte aproape mă ocup de modurile în care naratorii diferă de autorii lor, iar Dl. Killham mă ia din scurt că am uitat „ceea ce a fost atît de bine formulat de Profesor Kathleen Tillotson: «Naratorul ... este mai degrabă o metodă decît o persoană: într-adevăr <naratorul> nu este niciodată autorul ca om»“. În cele din urmă el decide că termenul de retorică face tot buclucul, pentru că înseamnă didacticism, și „nici o operă de artă, nici un roman, nu poate fi considerat pe drept cuvînt retoric, căci retorică este dușmanul libertății în interiorul acelei legi pe care o reclamă o impresie veridică. ... O operă poate încerca să transmită învățăături, dar numai cu condiția să fie suficient de veridică în acest scop: și așa ceva exclude retorică“.

Este oare posibil ca Dl. Killham să fi citit mai mult de cinci pagini din cartea mea și să-și mai închipuie totuși că respinge ceva din cele pe care le-am afirmat? Opinia dlui. Killham privind conotațiile invariabil pejorative ale cuvîntului retorică este o chestiune personală a dînsului, și în afară de asta poate că dînsul urmărește să mă învețe un termen mai propriu. Dar de unde putem noi oare începe discuția, dacă noțiunea dînsului de cum să se discute îl conduce, ori de cîte ori folosesc cuvîntul „retorică“, într-un sens care are o istorie intelectuală îndelungată și respectabilă, să aleagă cu totul alt sens și apoi să mă învinuiască pe mine de conflictul ce se iscă între „retorică“ și „artă“? Deformările sînt într-adevăr atît de frecvente și atît de grosolane încît aproape că mă fac să mă duc cu gîndul la mobiluri ascunse. L-am atacat eu oare în vreo împrejurare pe dînsul sau pe vreunul dintre prietenii săi? A fost el oare mușcat de unul din criticii de la Chicago?

Ajungînd pe la acest punct cu redactarea replicii mele, mi-am pus deodată frînă. Îmi pot oare permite să ofer aici drept explicație un *parti pris*? În definitiv, chiar și în prezentarea deformatoare pe care mi-o face, există suficiente dovezi, pe care eu însă le-am ignorat, că Dl. Killham a pus serios umărul la această întreprindere. A citit și a cugetat mult cu

privire la relațiile dintre autori și operele lor, și o bună parte din afirmațiile sale stau în picioare. Dar ceea ce este mai important, nu am nici un motiv să cred că apărarea mea va avea darul să-l convingă, oricât de atent ar citi-o, dacă nici cartea pe care am scris-o n-a putut-o face. Unde, atunci, sălășluiește răul?

Numai curtenia ar fi putut să-mi dicteze, la acest stadiu, să mă abțin cu desăvârșire de la orice comentariu în legătură cu Dl. Killham. Toleranța (sau ceea ce unii denumesc în mod eronat pluralismul) m-ar fi obligat să parcurg rapid articolul spre a-i găsi câteva lucruri *bune* pe care să le pot comenta, spre a contrabalansa pe cele proaste, așa încît să putem continua să viețuim împreună pașnic. Dar de sigur numai un singur mobil se poate dovedi în final adecvat situației: dorința de a-l înțelege pe Dl. Killham pentru a fi mai apoi în stare să explic greșita sa înțelegere în legătură cu mine în termeni care să poată eventual promova o discuție reală. Și acest mobil mi-a dictat să mai zăbovesc câteva ceasuri, asupra eseului său meditănd asupra problemelor sale și uitînd de ale mele.

II

Ceea ce am descoperit este că dată fiind natura problemei *sale* și dat fiind modul său de a o aborda (ambele în sine pe de-a-ntregul respectabile), Dl. Killham s-a trezit în fața unei misiuni ingrate cînd s-a confruntat cu cartea subsemnatului. Tema *alter-ego*-ului este comună amîndorura, dar numai ca avînd importanță în rezolvarea unor probleme cu totul diferite. Problema D-lui. Killham o constituie reconcilierea a ceea ce dinsul denumesc „autonomia“ unui roman — doctrină atribuită orientării New Criticism — cu faptul cunoscut de către domnia sa că orice roman este, în definitiv, scris și citit de ființe omenești; el caută — și își închipuie că și eu urmăresc același lucru — o reconciliere între „urna bine modelată“ și autonomă pe de o parte și lumea biografiei autorului, a psihologiei și a intențiilor sale pe de alta. Urmărind această reconciliere, el se preocupă în exclusivitate de procesualitatea imaginației care explică cum se exprimă un autor în opera sa

și totuși cum de se face că el nu se află nemijlocit în interiorul ei. Discursul său se produce mai ales în interiorul modalității expresive și nu atât în cel al modalității retorice — și privește în detaliu felul în care autorii „exprimă ceea ce ei consideră demn de exprimat“, „psihologia invenției literare“, „încercarea de a găsi într-o formă și un stil personal un mijloc de a exprima sentimentul sinelui sau al ființei interioare“, transformarea „experienței și personalității unui artist ... în însuși actul scrierii“.

Avem aici de-a face cu o problemă estetică văzută în termeni polarizați de către un critic care acceptă existența unei oarecare doze de adevăr la ambii poli. O operă de artă poate, la o extremă, să fie considerată autonomă, ruptă de intențiile autorului; poate, pe de altă parte, să fie văzută ca expresie a forțelor sale creatoare, a unui tip de imaginație învăluitoare emanând din personalitatea creatoare a autorului. Și iată că apare o carte care pare să încerce să rezolve această problemă pretinzând că autorul crează un „alter-ego“ care la rîndul său acționează asupra cititorului, transformîndu-l într-un sine secund. Dar evident aceasta este o soluție proastă, un „mod prea facil de a scăpa de dificultăți“. Calea cea mai bună — previzibilă de îndată ce problemei i se dă o formă îngrijit dicotomică — este de a recunoaște că într-un roman adevărata autonomie derivă din recunoașterea de către noi a „sentimentului“ independent „al vieții reale“ pe care-l degajă, și care este, de fapt, rezultatul actului creator total al autorului, care își manifestă propriul său sentiment al vieții. „Cu alte cuvinte un roman nu imită niciodată viața ... ci depinde în crearea autonomiei sale doar de sentimentul pe care îl avem noi în legătură cu viața“. „Autonomia“ și sentimentul vieții autorului (identic acum cu „sentimentul vieții pe care îl demonstrează autorul“) își găsesc astfel reconcilierea în „capacitatea imaginativă“ a cititorului de a pătrunde în lumea autorului.

Evident nu există loc, într-o asemenea sinteză a polarităților, pentru *alter-ego*-ul descris de mine, sau pentru ideea de retorică așa cum am încercat să o dezvolt. Nu este mai puțin adevărat că Dl. Killham nu poate ignora și nu ignoră problema a ceea ce aș denumi eu prin retorică: modul în care se transmite viziunea autorului. Îi este chiar imposibil să evite folo-

sirea termenului de retorică atunci cînd discută modul în care se relaționează lumea autorului cu cititorul: romanul trebuie să fie „suficient de veridic pentru ca să ne lăsăm *convinși* să-i pășim pragul, și aceasta numai în scopul de a putea vedea ce anume *ne face să credem* autorul ...“ (sublinierile îmi aparțin). Dar deși procesul retoric (conform definiției mele) nu poate fi astfel ignorat, „retorica“ trebuie expulzată întrucît este „potrivnică libertății din interiorul legii pe care o reclamă o impresiei veridică“.

Motivul pentru care este potrivnică se află deci strict în cadrul relațiilor reciproce statornicite între conceptele centrale ale D-lui Killham. Polaritatea sa inițială admitea numai trei poziții principale: stînga, dreapta și centrul — autonomia, expresia personală, și o viziune conciliantă a adevăratei lor armonii. Dar ca în majoritatea schemelor dialectice, există poziții bune și poziții proaste ale fiecărei polarități: armonia rezultă din descoperirea versiunilor bune și din unirea lor; eroarea din alegerea versiunilor proaste. De partea expresivă, există un mod incorect de a discuta cum autorul își impune viziunea sa creatoare — „retoric“, „didactic“, „povestind“ mai degrabă decît exprimînd. Inevitabil Dl. Killham se va osteni să mă plaseze în această situație deocheată, punîndu-mi în seamă doctrine confecționate din petece de neînțelegeri (de pildă, „prezența unui «povestitor» în multe romane nu este un semn [după cum crede Booth] că toate romanele sînt bucăți rupte din mintea autorului, ilustrări parabolice ale opiniilor pe care le vrea acceptate de către cititorii săi, specimene sofisticate de «comunicare»“). De partea autonomiei, există de asemenea un viciu esențial: Noii critici „au mers prea departe“, tăind legăturile operei de sursa sa vitală. Dar încercînd să răspundă partizanilor fanatici ai autonomiei, Booth s-a cramponat greșit de singura alternativă disponibilă; elaborînd o teorie didactică, transformînd „expresia“ în „retorică“, el nu a dat răspuns „acelor critici care pledează pentru independența completă a unei opere față de intențiile autorului ei“.

Se poate vedea lesne că toți cei care împărtășesc vederile D-lui Killham necritic — adică fără să mediteze asupra implicațiilor lor asupra metodei — nu ar putea sesiza modul meu de a considera lucrurile, cu atît mai puțin să-l accepte. Chiar dacă ar fi depus eforturi susținute ca să mă înțeleagă ar mai

găsi încă sumedenie de posibilități de a mă situa în schema sa implicită a vederilor estetice. Întrucît este limpede că uneori mă ocup de romane ca și cînd ar fi într-un anume sens autonome, și întrucît este chiar și mai limpede că mă ocup de opera ficțională ca retorică, probabil că încerc cam stîngaci să rezolv aceiași problemă pe care încearcă să o rezolve și *el*, eșuînd în efortul de a realiza o sinteză pentru că m-am cramponat de versiunea proastă a fiecărei alternative. Dacă așa stau într-adevăr lucrurile, nici judecata eronată nici reaua voință nu l-au condus spre concluziile sale lipsite de noimă. Dacă s-ar fi decis să manifeste toleranță încadrîndu-mă vederilor sale, ar fi rezultat aceleași deformări esențiale. Chiar dacă s-ar fi decis să-mi acorde curtenia relecturării și ar fi descoperit și înlăturat răstălmăcirile mai grosolane, încă ar fi rămas incompatibilitatea esențială din sfera problemelor, metodelor și principiilor fundamentale. Pe scurt dacă nu va putea să realizeze îmbogățirea repertoriului său de poziții posibile, dacă nu-și va putea ridica schematismul său simplu la o treaptă mai înaltă de complexitate, cu greu va putea evita reducția în vederea includerii mele în acest schematism.

Dar nu este vorba numai de faptul că problematica și metodologia mea se refuză schemei sale. Ideile noastre privitor la modul în care pot opera scheme alternative sînt radical diferite. Dînsul pare a crede că misiunea criticului rezidă în a căuta unica perspectivă sintetică adecvată a ceea ce *este* opera ficțională, și a modului în care autorul și cititorul se raportează la ea. Ea este *fie* autonomă, *fie* expresia personalității sau imaginației autorului, *fie* o sinteză mai subtilă a celor două. Așa stînd lucrurile nu mă mai mir că atunci cînd îmi susțin teza potrivit căreia romanul este *atît* autonom (un întreg concret, o urnă bine modelată) *cît și* auto-expresie (o lumină, un țipăt pasional) *cît și* — depășind acum cu totul schema sa! — *cît și* o operă retorică (un gest, o pledoarie pentru acceptare, influența unui om asupra altuia), *cît și* o întruchipare a forțelor literare și sociale ale epocii (un container purtător al convenției, o oglindă), *cît și* un enunț al adevărului moral sau filozofic (o polemică, un dialog filozofic, o predică), și cîte și mai cîte? — cînd apar cu asemenea principii pluraliste, în bună parte neenunțate în mod explicit, și explorez pragmatic ceea ce se dovedește a fi o modalitate neglijată

cea retorică, nu mă mai mir că sigur el se pierde. Și se va pierde definitiv dacă nu se va arăta dispus să cugete asupra metodei: a mea și a lui.

Romanul ca gen, bun sau prost, „este într-adevăr“ multe lucruri diferite, și nici un limbaj critic nu-i poate angaja totalitatea. Un roman „este într-adevăr“ o structură autonomă, potrivit anumitor scopuri critice, așa cum a demonstrat un întreg corpus de critică modernă. Dar este în aceeași măsură expresia intențiilor autorului, a capacităților sale și a psihicului său; ca și o reprezentare a realităților istorice, sociale, economice, politice, literare; ca și o întruchipare a concepției despre lume și a conceptelor morale ce pot fi considerate *sub specie aeternitatis*. Dacă mi-am propus să scriu o retorică a romanului, nu m-am simțit nici obligat nici capabil de a produce în același timp o „poetică“ a romanului, analizând câteva din formele romanelor mari în puritatea lor autonomă; nici o psihologie a romanului care să exploreze motivațiile creativității la un romancier sau reacțiile creatoare din sinul publicului; nici o sociologie a romanului, urmărind istoricul și formele sociale ale categoriilor de cititori, nici o filozofie a realismului ficțional, testînd lumile fictive în raport cu diferitele opinii asupra lumii reale sau în raport cu adevărurile universale. Fragmentar aceste domenii sînt reprezentate, deformat, în diferitele subcapitole ale retoricii mele. Și în consecință s-ar putea să pară multora preocupați exclusiv de unul dintre aceste aspecte că m-am luptat cu dificultățile lor și că am ieșit înfrînt.

Nu m-am ocupat direct de teoria pluralistă a acestor modalități; faptul ar fi necesitat spațiul unei cărți de sine stătătoare, și în afară de aceasta am impresia că operația a fost făcută deja de o serie de critici din Chicago precum Crane, Olson, și McKeon, de către M. H. Abrams la începutul cărții sale *The Mirror and the Lamp*, și într-un sens mult mai larg de bună parte din studiile post-kantene care discută în detaliu problema limbajelor multiple, a modelelor și categoriilor de percepții. Regret acum că n-am încercat măcar să dau o extindere discutării modului în care un limbaj critic, tratînd romanul sub aspect retoric, diferă de sau se relaționează cu celelalte modalități. Dacă aș fi procedat astfel mi-aș fi fost mie însumi de ajutor, și în consecință cititorilor mei, în stră-

dania de a-mi descoperi obiectul cercetării mele, realizând aceasta mai curînd decît am făcut-o. Principalul defect al cărții, pe care încă nu văd cum l-aș putea înlătura, rezidă în incapacitatea de a discrimina clar între acea retorică pe care am definit-o ca fiind alcătuită din „apelurile mai lesne de recunoscut adresate cititorului” (retorica văzută ca manevră tehnică manifestă) și retorica văzută ca întreagă artă a romanului, considerat ca modalitate retorică. O pledoarie în favoarea formelor directe de „povestire” poate fi susținută cred, de pe aproape orice poziție critică. Dar eu am încercat s-o realizez de pe două poziții complet diferite, și mi-am sprijinit acțiunea comprimînd și extinzînd după plac aria acoperită de termenul de retorică. „Chiar dacă există încorporate în lucrare reacții permanente și universale, ele nu par să aibe șansa de-a ne afecta profund și pe de altă parte pot fi confuze — fără retorica autorului”. Care este sensul cuvîntului *incorporate* din această frază? Potrivit definiției mele lărgite privind retorica, orice act de incorporare poate fi tratat drept retorică. Totuși expresia, „retorica autorului” de la sfîrșitul frazei pare să semnifice pur și simplu retorica manifestă, asemenea comentariului și manevrelor tehnice evidente. Pe de altă parte, înseamnă tot ceea ce execută autorul ca să-și facă „încorporarea” clară cititorului — dar „încorporarea” în sine servește acestui țel. Această circularitate cred că nu m-ar fi satisfăcut niciodată dacă m-aș fi silit mai tare și mai mult să clarific problema modului în care „retorica” mea se relaționează cu celelalte modalități, și mai cu seamă cu poetica.

III

Cartea a debutat cu o încercare de a demonstra că Gordon și Tate (printre mulți alții) au fost fundamental confuzi în legătură cu punctul de vedere și așa-numita narațiune obiectivă; inițial urma să fie, ceea ce părți din ea și sînt, un eseu polemic acceptînd principalele premize ale diferitelor „școli ale autonomiei”, și apărînd respectabilitatea artistică a elementelor „retorice” certe care au fost ținta atacurilor, cel puțin de la Flaubert încoace. A atins proporțiile unei cărți tratînd

despre dimensiunea retorică a tuturor tipurilor de ficțiune. În concepția inițială, cuvîntul retorică nici nu figura ca atare. Dar curînd m-am pomenit utilizîndu-l spre a descrie acele apeluri evidente adresate cititorului pe care criticii le-au atacat drept excrescențe inartistice. Și-apoi mi-au trebuit cîtiva ani ca să descopăr că nu era suficient (deși însemna ceva) să accept definițiile obiectiviste ale artei și să introduc înăuntru corul grecesc (după cum reușește să facă Aristotel), solilocurile lui Iago, sau intervențiile lui Fielding. Deși am crezut că am să pot să arăt, urmîndu-l pe Aristotel și pe alții, că o purificare radicală prin excluderea vocii auctoriale nu trebuie să decurgă din considerarea ficțiunii în autonomia sa estetică, a devenit limpede că o perspectivă nouă, mai interesantă, asupra meșteșugului romanului va proveni dintr-o nouă definiție. În ciuda revizuirilor extinse în lumina noii concepții, cartea concepută inițial transpare încă, încercînd să răspundă în termeni estetici unei întrebări estetice: „Există vreo contra-argumentație ce poate fi oferită, pe temeiuri estetice, în favoarea unei arte plină de apeluri retorice?” Ei bine, de sigur că există, și cartea reprezintă într-un sens o lungă notă de subsol, la ceea ce Aristotel spune despre „cugeta-re” și despre „meșteșug”, și mai ales la acea invitație din capitolul 19 al *Poeticei* de a accepta în legătură cu „cugeta-re” ceea ce se spune despre aceasta „în cărțile de retorică pentru că o asemenea preocupare se apropie mai mult de acea disciplină”.

Dacă se consideră că potrivit acelei concepții inițiale, autorul *făurește o formă concretă*, fie ea o imitație a unei acțiuni fie un sistem de simboluri, o urnă bine modelată, este dificil (deși nu imposibil) de a justifica mărturiile cuprinse în opera sa privind eforturile sale de a o face accesibilă lumii. Dacă pe de altă parte se consideră că *făurește cititori*, atunci desigur efortul său este vizibil în fiecare moment, iar distincțiile peiorative dintre retorică și drama pură devin neglijabile. Fiecare element în acest sens este retoric, la fel cum în viziunea obiectivă fiecare element exprimă psihicul artistului, și după cum în perspectiva artei ca adevăr, fiecare element reflectă o lume a valorilor sau universalităților de care se „ocupă” cartea. În această lumină, chiar și elementele cele mai părelnic obiective, intrinseci, „autonome”, incluzînd evenimentele centrale,

simbolurile „cele mai dense“ pot fi fructuos considerate ca retorică — adică pot fi considerate *de parcă* ar ținti înspre un efect asupra cititorului (pentru că de fapt ele produc acel efect) indiferent de teoriile estetice sau de habitus-urile veritabil scriitoricești ale autorului.

Se pare că acest procedeu pragmatic de a experimenta o definiție spre a vedea ce produce li s-a părut unor critici a fi ceva deosebit de confuz. Dacă „retorica“ este folosită spre a acoperi întreaga operă de artă, atunci desigur va trebui să spun că opera de artă *este* retorică, și toată lumea știe, după cum afirmă Dl. Killham, că „nici o operă de artă, nici un roman, nu poate fi pe drept cuvânt considerat retoric“. O operă de artă *este* fie un lucru, fie altul. Oare eu n-am auzit de legea necontradicției?

Dar la epoca asta nu mai putem ignora astfel modul în care categoriile percepției, stabilite de noi, ne ajută să determinăm ceea ce vedem. Este adevărat că foaia pe care scriu nu se poate afla în același timp în cameră și în afara ei. *Ca obiect fizic* ea se află într-adevăr în cameră, și cu asta discuția își pierde sensul, chiar și pentru pluralistul cel mai înfocat. Dar *ca obiect al percepției mele* ea poate fi un număr nelimitat de lucruri — hirtie de concept, presiune psihologică, material de aprins focul, un produs manufacturier american, și chiar ceva care poate fi în acelaș timp atît în afara camerei (în imaginația mea) cît și înlăuntrul ei (ca prezență fizică).

Exact în același mod, deși mai puțin tranșant, opera de artă *poate fi* multe lucruri. Unele definiții ale statutului ei sînt, trebuie s-o recunoaștem, de puțin ajutor aceluia critic care încearcă să-i înțeleagă calitățile artistice. Dacă ar trebui să susțin de pildă, că operele de artă sînt într-adevăr produse naturale pentru că omul este pur și simplu un produs al lumii naturale și că deci natura a produs romanele oamenilor, redefinirea mea ar fi suficient de validă, și s-ar putea dovedi folositoare într-o discuție privind natura universului sau Creatorului. Dar nu îmi va fi de nici un ajutor în considerarea critică a măestriei cutărei sau cutărei opere. Există însă aici limite, limite extrem de reale: bunăoară ar fi greu să ajungem prea departe, chiar metaforic vorbind, pretinzînd că romanele sînt în realitate ventilatoare electrice sau acoperișuri pentru cotinețe de păsări. Există astfel o sumedenie de lucruri cu

care, sub raportul tuturor finalităților practice, arta *nu se poate identifica*, și pluralismul nu ne poate conduce spre acea toleranță îngăduitoare gata să îmbrățișeze toate perspectivele cu condiția să fie coerent elaborate. Dar există de asemenea o sumedenie de alte lucruri cu care arta *se poate identifica*, și unul din aceste lucruri cu care toate operele artei literare — și cu deosebire — cele ficționale *se pot, se pot într-adevăr identifica*, este acțiunea pe care autorii și cititorii o execută împreună. Nu avem cituși de puțin nevoie să pledăm pentru realitatea acestei viziuni sau pentru adevărul viziunii romanului ca structură poetică. Ambele sînt adevărate, și ambele sînt utile pentru că sînt adevărate. Dacă cineva va pune întrebarea, „Da, dar care dintre ele este cea valabilă, în realitate?” el va fi pus o întrebare pe care un pluralist (de felul meu) o socotește de neconceput. Ambele sînt valabile, sau fiecare este (dar nu în mod exclusiv), după cum este (dar nu exclusiv) și expresia personalității autorului; ș.a.m.d. Îți trădezi naivitatea filozofică și critică dacă îți petreci timpul dezbătînd în absolut asemenea modalități ale percepției.

Nu este o pierdere de timp, totuși, să arăt cum utilizarea consecventă și habituală a unei singure definiții sau perspective îi face pe critici să treacă cu vederea sau să expulzeze elemente care potrivit altor vederi sînt pe deplin firești. O întregă generație a ajuns să accepte fără să mai reflecteze teza potrivit căreia adevăratul „poem” (incluzînd și ficțiunea) nu trebuie să semnifice ci să existe. Cu autorul radiat în temeiul „erorii intenționale” și cu publicul radiat în temeiul „erorii afective”, cu lumea ideilor și convingerilor radiată în temeiul „ereziei didactice” și cu interesul pentru narațiune radiat în temeiul „ereziei tramei”, unele doctrine ale autonomiei au devenit atît de estropiate încît nu a mai rămas nimica din operă în afara interrelaționărilor verbale și simbolice. M-am format ca student în cadrul unei versiuni a doctrinei obiectiviste, derivată din *Poetica* lui Aristotel ce, prin comparație, mi se părea extrem de substanțială; poseda un mod de a discuta efectele repercutate asupra cititorilor și spectatorilor, și socotea intențiile autorului drept determinante (într-un sens bine definit) pentru căutările criticului. Dar cu toate acestea rămînea obiectivistă: „poemul” era socotit

imitația unei acțiuni, construit ca obiect estetic, menit să exceleze în genul său. Deși un anume efect asupra publicului se subînțelegea prin forma sa, criticul îi urmărea natura internă, analizându-i părțile în relație cu întregul.

Această versiune a esteticii obiectiviste a tins întotdeauna să alunece într-un studiu al retoricii, după cum a arătat Bernard Weinberg în legătură cu „aristotelicienii“ Renașterii. În cadrul Școlii de la Chicago a existat o tendință permanentă, așa cum îmi apare acum, vizînd „coruperea“ vederilor obiectiviste în direcția retoricii. Am impresia că ceea ce am realizat eu, a fost, asemenea lui Sheldon Sacks, care a lucrat cu totul independent, să fac această tendință explicită. *Retorica romanului* cere, așa cum a procedat Kenneth Burke într-un mod diferit, să nu considerăm poemul în primul rînd ca *semnificație* sau *ființare* ci ca *acțiune*. În locul analizelor de forme poetice, descrierilor și interpretărilor tipurilor de acțiune sau tramă (cu puterea lor de a produce un efect indicat, dar nu exclusiv dominant), examinez efectele, tehnicile care le produc, și cititorii și deducțiile lor. În locul unei clasificări de tipuri literare, dau o analiză a *intereselor* și (ca în capitolul despre *Emma*) a manevrărilor de interese. În locul unei analize a elementelor poetice ale structurii interne (subiect, personaj, cugetare, grai) elementele mele devin identice cu cele trei întîlnite în toate retoricile, autor, operă, public: autorii și diferenții lor înlocuitori sau purtători de cuvînt; operele și diferențele lor dispuneri pentru dobîndirea efectului; publicul și diferențele lui idei preconcepute și procesualități deductive.

Am încercat să evit formularea concluziilor sub forma regulilor, spre deosebire de unii predecesori în domeniu care se revendicau de la *Poetică*, potrivit necesităților specifice ale unor categorii de public. Dar nu am abandonat (și nu voi abandona nici acum) intuițiile care se ivesc atunci cînd opera este considerată nu ca un obiect format, veșnic ceea ce este, estetic întreagă în forma ei, ci ceva menit, sau cel puțin adecvat, să ni se impună (nu, a se observa, pentru a comunica teme sau norme, după cum au înțeles Dl. Donald Pizer și mulți alți cititori, ci pe sine însăși). Studiul a ceea ce opera *este*, a ceea ce a fost făcută *să fie*, va genera o „poetică“ și sper ca într-o zi să produc o poetică a unor anumite tipuri de roman². Ce anume este o operă pusă să *facă* — cum este

concepută ca să se comunice pe sine — va genera o retorică. Cele două aspecte diferite nu vor fi incompatibile dacă sînt bine realizate, întrucît o operă *face* ceea ce face prin ceea ce *este*, și vice versa. Dar ele pornesc și sfîrșesc în puncte diferite, și se vor ocupa pe parcurs cu elemente diferite în proporții diferite³.

În teorie, de îndată ce mi-am circumscris subiectul ca fiind aspectul retoric al romanului, ar fi trebuit să fi scris atunci „întreaga retorică a romanului“. O asemenea lucrare ar fi fost în multe privințe diferită. Ar fi cuprins capitoul despre „retorica simbolurilor“ pe care l-a cerut cu îndreptățire John Crowe Ransom. Ar fi cuprins mult mai multe lucruri despre stil, în maniera excelentei cărți a lui David Lodge *Language of Fiction* (deși ar fi evitat teza sa potrivit căreia limba e totul). Ar fi putut foarte bine să cuprindă o comparație a retoricii literaturii, în această accepțiune, cu formele mai direct retorice. Recitind-o acum, sînt mai ales necăjit cît de puțin am scris despre „retorica evenimentului“ — modul în care sinteza incidentelor ne determină felul reacțiilor. Este însă clar de ce au stat așa lucrurile. Era încă vie în mine originea polemică a cărții: dintre toate armele din arsenalul scriitorului, mai ales comentariul manifest, „povestirea“, fuseseră atacate. Și astfel cartea a avut o suprapondere defensivă în sprijinul vocii auctoriale. Într-adevăr, uneori am senzația că deși am pornit în parte să-i subminez pe aceia care voiau să reducă întreaga artă a romanului la manevrarea punctului de vedere, propriul meu accent polemic asupra naratorilor și vocilor a întărit această perspectivă unilaterală a artei romanului. Din cînd în cînd primesc manuscrisele unor critici ce pretind că i-am influențat, dar care fără excepție sînt studii asupra punctului de vedere, niciodată studii asupra construcției tramei văzută ca retorică.

Dacă m-aș fi luptat mai serios cu retorica personajului și evenimentului, sper că aș fi fost condus spre acel gen de lucrare executată în mod strălucit de Sheldon Sacks în *Fiction and the Shape of Belief*. Mă gîndesc numai la capitolele sale centrale asupra modului în care personajele minore ale lui Fielding îndeplinesc rolul de a ne modela convingerile chiar și atunci cînd ne amuză, dar încă și mai mult la distincțiile pe care le operează cu atîta grijă în argumentație între

cele trei moduri ale narațiunii: satira, apologia, și „acțiunea“. Împotriva sfatului lui R. S. Crane, am evitat în mod deliberat distincțiile sistematice între operele cu scop retoric explicit, precum *Călătoriile lui Gulliver*, și operele „mimetice“, precum *Călătorie spre India*, și așa menține încă nedisociată această grupare, în baza a două rațiuni indeaproape înrudite: pe de o parte cazul meu general se aplică tuturor romanelor, indiferent forma sau efectul, pe de alta orice judecată a elementelor dintr-o operă dată trebuie să fie specifică acelei opere particulare și nevoilor sale. În același timp este cât se poate de limpede că retorica romanului trebuie să se ocupe în cele din urmă, așa cum face Sacks, de diferențele *generice* dintre intențiile formale. Asemenea diferențe sînt implicite de-a-lungul cărții mele, dar nu sînt discutate decît în cîteva fraze. Mai curînd sau mai tîrziu criticul retorician va trebui să le confrunte frontal. Făcînd acest lucru, va intra cu siguranță pe teritoriul a ceea ce numesc poetică, dar va face acest lucru ca un străin într-o țară străină, descoperînd că *tipurile de acțiuni pe care autorii le săvîrșesc asupra cititorilor* diferă semnificativ, deși subtil, de *tipurile de imitații ale obiectelor care se presupune că le făuresc* în cadrul modalității poetice.

IV

Poziția pe care tocmai am descris-o poate fi descoperită în cartea mea, dar întrucît este în mare măsură implicită, nu-i pot acuza cituși de puțin pe cititorii cărora le-a scăpat. Dar chiar și în momentul în care scriu această auto-critică trebuie să mărturisesc că mă crispez la gîndul cum va fi primită de către unii cititori. „Booth a recunoscut singur că lucrarea este confuză de la un capăt la altul ...“ Dl. Killham, care nu are loc în diagrama dînsului nici pentru o poetică în accepțiunea mea, *nici* pentru o retorică, va rămîne în continuare dezorientat. Dl. Donald Pizer, care susține că în „conservatorismul meu etic“ sînt mai puțin interesat de „cum comunică romanul decît de ce anume trebuie să comunice“ (*College English*, martie 1967), va conchide poate că lucrarea așa cum am revizuit-o va fi într-o măsură și mai mare încă

decît cea pe care a decelat-o o didactică a romanului. Cu cît avansează în direcția consecvenței în cadrul modalității retorice, cu atît îmi voi atrage acuzația de didacticism, iar acel capitol final, care i-a jenat pe ațiția cititori, va jena chiar și mai mulți atunci cînd va fi revizuit.

S-ar putea să fie adevărat — atingînd succint problema acelui capitol — că interesul meu în retorică izvorăște din faptul că sînt mai conservator din punct de vedere moral decît îmi place să cred și mai înclinat să impun standarde generale. Dar după cum există o etică a retoricii, așa cum recunosc toți de la Platon la Kenneth Burke, tot așa există o dimensiune morală a romanului ca retorică. Acasta nu dictează în vreun fel cît de cît simplist un set de doctrine pe care romanul trebuie să le comunice, și chiar și în acel „tendențios” capitol final interesul nu se concentra asupra a *ce* trebuie comunicat; ceream doar ca opera să se comunice, ca autorul „să fie cît se poate de clar în privința poziției sale morale” și „să facă tot ce-i stă în putință la un moment dat indiferent cînd pentru a-și materializa lumea în concordanță cu intențiile sale”. Nu-mi este greu să văd cum scoasă din context cititorii ar putea considera această afirmația drept un efort de a interzice ambiguitățile; în definitiv, nu am subliniat „tot ce-i stă în putință la un moment dat oricînd ar fi acesta”. Pentru a descoperi că admir multe opere mari care sînt atît ambigui și ironice cît și — într-o oarecare măsură — neclare, cititorul va trebui să meargă înapoi la capitolele de început cu o atenție probabil sporită față de cea la care te-ai aștepta de drept din partea cititorilor tăi. Atacul meu s-a îndreptat pur și simplu împotriva tezei că toate disputele favorizează o retorică a ambiguității.

Dar pentru a mă ocupa de acel capitol final aș avea nevoie de încă un eseu. Mai curînd decît să încerc aici să răspund sau să accept fiecare obiecție posibilă adusă cărții mele, voi încerca pur și simplu, să întreb dacă Dl. Killham și cu mine aparținem în calitate de critici unei profesii în care să existe cît de cît vreo șansă de a realiza un discurs cumulativ. Trebuie oare veșnic să ne aruncăm unul altuia slogane stridente din tabere inamice înarmate? Se pare că da, dacă — așa cum are aerul să ne spună Dl. Killham — există o singură perspectivă estetică adevărată la care toți trebuie fie să parvină

fie să piară. Dacă pe de altă parte, există multe întrebări legitime bazate pe diferite ipoteze și definiții și verificabile prin metode diferite, trebuie să fie posibil un progres de un tip limitat pentru cei dispuși să împărtășească o modalitate, un interes, un limbaj.

„Pînă ce nu înțelegi ignoranța unui scriitor“, scria Coleridge, „consideră-te ignorant în privința înțelegerii sale“. Mulți dintre criticii mei nu pot „să-mi explice ignoranța“, întrucît ei nu pot explica într-adevăr, în termeni relevanți fie pentru propriile lor interese fie pentru ale mele, de ce fac lucrurile stranii pe care le fac. Ei sînt reduși la presupunerea că înclinații temperamentale sau morale sau pura stupidenie m-au făcut să o iau razna, sau că o întîmplare norocoasă m-a mînat spre propriile lor concluzii. Inevitabil asemenea critici se dovedesc inutili pentru mine (așa cum sînt și eu pentru ei) deoarece chiar și atunci cînd au cuvinte de laudă pentru mine, pur și simplu nu ne coroborăm. Dezamăgitor este faptul că din toate miile de cuvinte ce s-au scris despre carte, nimeni n-a încercat pînă acum să dea piept cu întreaga concepție a retoricii romanului și s-o îmbunătățească, s-o clarifice, s-o facă mai utilă unui număr mai mare de oameni. Nimic surprinzător în aceasta, presupun; este modul nostru de a ne trata reciproc.

Și eu probabil că dezamăgesc alți autori în același fel. Noi cărți asupra romanului apar aproape săptămînal. Le achiziționez, și le „citesc“ — adică le trec rapid în revistă cercețind mai întîi să văd ce spun în legătură cu lucrarea mea, atunci cînd o fac, apoi, aproape la fel de rușinos, le cercetez superficial cu privire la punctele de acord și dezacord. Numai printr-un efort de voință pot rezista folosirii rezultatelor lecturi ca și cum ar avea vreo valoare pentru mine și alții ca reflectări ale cărților în discuție. Dar n-au. Mi se spune de către Dl. W. J. Harvey că *personajului* trebuie să i se acorde prioritate atunci cînd ne ocupăm de roman (*Character and the Novel*), și de către D-nii. Robert Scholes și Robert Kellog în *The Nature of Narrative* că *forma narativă* este centrală. Se află ei] deci în conflict cu Dl. Lodge, care afirmă că doar limba contează, și în dezacord între ei? Se prea poate, dar este și mai probabil ca atunci cînd în cele din urmă pătrund în miezul cărților lor să aflu nu numai asemeni

diferențe manifeste ci și diferențe mai adânci ce țin de metodă și de principiu, ce-mi vor permite să accept legitimitatea încercărilor lor ca și a celor ale D-lui Lodge — de îndată ce au fost epurate de pretențiile lor de a avea în exclusivitate acces la adevăr. Manifestînd această pretenție privind monopolul întregului adevăr ele se pot chiar dovedi cărți proaste; ca cercetări complementare însă ele se pot hrăni una pe alta.

În orice caz, este absurd să le spunem — în baza acestei cunoașteri superficiale — că vreuna din ele trebuie să fie eronată pentru că sînt în „dezacord“, sau pentru că Michel Raimond ne-a arătat că romanul trebuie văzut ca *un mod de a trata realitatea (La Crise du Roman)*, sau pentru că Ihab Hassan ne-a învățat (*Radical Innocence*) că problema fundamentală în tratarea romanului este metafizică sau pentru că R. M. Albérès (*Métamorphoses du Roman*) ne spune că problema centrală este cea morală. Pe care dintre toate aceste opere pe care tocmai le-am „plasat“ atît de la repezeală, le-am citit într-adevăr, pe care mi-am apropiat-o într-adevăr? Pe nici una, și astfel mă aflu acum expus, și nu pentru prima dată, ca urmare a faptului de a fi păcătuît împotriva propriilor mele propovăduiri. Ei bine, am fost extrem de ocupat, desigur, ca oricare dintre Dvs., și acest articol promis trebuia să fie terminat alaltăieri, și în afară de asta, sînt într-adevăr foarte sigur că nici unul din acești autori nu vor avea multe de spus. Nu, nu, nu-i chiar așa, dar apar atîtea cărți, atîtea articole. ...

Va trebui oare veșnic să parcurgem în goană aceste cărți, dărîmînd construcția fiecăreia spre a furniza materiale pentru a noastră? Este fiecare nouă poziție pur și simplu o modă care trebuie depășită cît mai curînd cu putință? De ce să nu schimbăm metafora în ceva similar unei serii de expediții de alpinism care să încerce escaladarea mai multor piscuri sau a versanților aceluiași pisc? Dacă am putea proceda astfel, cei mai mulți dintre noi ar descoperi că mai tot ce am spus în legătură cu alți critici este pur și simplu irelevant. De pildă cele afirmate în *Retorica romanului* în legătură cu Ortega Y. Gasset s-au bazat numai pe lectura a două din cărțile sale mai scurte, și ace lea în traducere! Știm din acest raid de mică anvergură că Ortega nu este numai lipsit de orice valoare, ci chiar în mod agresiv eronat în ceea ce privește

retorica romanului. Dar ce putem spune despre problema *sa* proprie? Ce a putut oare *face* un om de inteligență și sensibilitatea lui atât de pregnantă ca să rățăcească atât de departe? Minimumul ce-l pot întreprinde în acest sens este să fac un legământ de tăcere în legătură cu Ortega pînă ce îl voi servi rece, pînă ce îi voi putea explica „ignoranța“ atât de bine încît va înceta să mai fie o ignoranță în legătură cu problema mea, ci o formă de cunoaștere în legătură cu a sa.

NOTE

¹ Eseu publicat inițial în revista *Novel* (I, Winter 1968) pp. 105—117, re-editat în volumul *Now Don't Try To Reason With Me*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, pp. 151—69. Includerea eseului ca epilog la *Retorica romanului* se face cu asentimentul autorului (n.t.)

² Editorii de la *Novel* mi-au atras atenția în legătură cu confuzia pe care utilizarea cuvîntului „poetică“ are toate șansele să o producă, întrucît mulți alți critici îl folosesc în mod diferit astăzi. „Accepțiunea pe care o dați termenului de «poetică» intră în conflict cu cel utilizat de noi pînă acuma, în broșura noastră și în eseu program al primului număr al revistei, desemnînd o prezentare teoretică a naturii și funcției genurilor literare. Malcom Bradbury îl folosește de asemenea ca atare în eseu său «Towards a Poetics of Fiction: An Approach Through Structure» din primul nostru număr. Noțiunea unei poetici care să reunească multe abordări diferite pare a fi comună — și pare să corespundă de fapt pledoariei dvs. în favoarea pluralismului, și vederilor de la Chicago asupra *Poeticii* lui Aristotel ca o abordare multilaterală. Sîntem așadar intrigați de faptul că dvs. ați limitat poetica la chestiuni ce țin de meșteșug, de natura internă a obiectului de artă, opunînd pe *este* lui *face*“.

Deși redactarea de față s-ar putea să nu fie tot atât de derutantă ca cea care a suscitat acest comentariu, constat că termenul este atât de ambiguu încît aproape că frizează inutilul. În ce mă privește, o poetică veritabilă ar trebui să *cuprindă* „o prezentare teoretică a naturii și funcției (cîtorva) genuri literare“ și ar trebui să „reunească multe abordări diferite“ — cel puțin în sensul de a încerca să înțeleagă într-o perspectivă unificatoare probleme de ordin lingvistic, tehnic, structural și „afectiv“. Dar nu ar trebui să fie în nici într-un caz „limitată la meșteșug“, nu ar trebui să fie un compendiu al tuturor abordărilor posibile, iar teoria ar trebui subordonată efortului de a furniza o prezentare

pragmatică a felului în care sînt făurite operele bune, și asupra felului în care putem discuta despre calitățile lor speciale (autonome) fără să le analogizăm celorlalte arte umane (precum retorica, psihologia, politica etc.). Evident cineva ar trebui să întreprindă o taxonomie a definițiilor curente date *poeticii*, mai înainte de a sfîrși prin a ne certa cu toții în mod absurd asupra acestui termen, așa cum facem cu atîția alții.

³ A mă ocupa așa cum fac de distincțiile dintre dimensiuni, aspecte sau modalități echivalează încă o dată cu a opta pentru una din numeroasele căi posibile de a face un lucru. Se prea poate ca un critic să prefere să se ocupe sintetic de problemele similitudinii dintre lucruri, și atunci va avea toate motivele să ignore distincția dintre retorică și poetică. Un bun exemplu îl constituie procedura lui Frank Kermode, în reușita sa lucrare recentă *The Sense of an Ending*; el se ocupă de similitudinile dintre toate operele „ficționale”, inclusiv miturile și prezentările sociologice și filozofice, ca și de percepțiile ce le avem în legătură cu forma vieții însăși. Nimic n-ar putea fi mai puțin relevant pentru cercetarea sa profundă a modului în care se aseamănă formele literaturii și ale vieții ca deplîngerea de către mine a faptului că nu oferă nici un fel de ajutor criticului preocupat de probleme retorice.

BIBLIOGRAFIE

Scopul acestei bibliografii nu este să repete fidel titlurile menționate în carte — indicele va îndeplini această funcție — nici să reflecte în întregime lecturile mele suplimentare, ci mai degrabă să ofere un ajutor, oricât de incomplet, celor care doresc să urmărească mai departe câteva din problemele pe care le ridic. Deoarece studiul retoricii, așa cum am definit-o, se află la granița mai multor discipline, o bibliografie completă ar putea foarte bine să conțină aproape tot ce s-a scris, demn de atenție, în legătură cu romanul: în legătură cu oricare tehnică literară, în legătură cu multiplele valori umane reflectate în roman, în legătură cu variația standardelor publice la care se raportează diferite opere și așa mai departe. Cele cinci secțiuni tind într-o oarecare măsură către zonele pe care nu le-am putut cuprinde, dar chiar și așa am sentimentul puternic al caracterului incomplet al enumerărilor mele.

Bibliografia este împărțită în cinci secțiuni (I) „Generală“; (II) „Tehnica sub aspect retoric“ (A. Distincția între povestire și prezentare; B. Alternative la narațiunea creditabilă; C. Realism și tehnică); (III) „Obiectivitatea autorului și «alter-ego-ul» (IV) ! „Puritatea artistică, retorica și publicul“; și (V) „Ironia narativă și naratorii necreditabili“.

I. BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

1. ALDRIDGE, JOHN W. (ed.). *Critiques and Essays on Modern Fiction: 1920—1951. Representing the Achievement of Modern American and British Critics*, New York, 1952.
Include o bibliografie esențială.
2. ALLEN, WALTER. *The English Novel: A Short Critical History*. London, 1954. New York, 1955.
3. ———. *Reading a Novel*. London and New York, 1949.
4. ALLOTT, MIRIAM. *Novelists on the Novel*. New York, 1959.

5. ALTICK, RICHARD D. *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800—1900*. Chicago, 1957.
6. ANDERSON, SHERWOOD. *Sherwood Anderson's Notebook*. New York, 1926.
7. AUERBACH, ERICH. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Translated by WILLARD TRASK. Princeton, 1953. Anchor ed., Garden City, N. Y., 1957. Orig. Berne, 1946.
O lucrare fundamentală.
8. BAKER, ERNEST. *The History of the English Novel*. 9 vols. London, 1924—38.
9. BEACH, JOSEPH WARREN. *American Fiction: 1920—1940*. New York, 1941, 1948.
10. ———. *The Comic Spirit in George Meredith: An Interpretation*. New York, 1911.
11. ———. *The Method of Henry James*. New Haven, 1918. Ediție adăugită, Philadelphia, 1954.
12. ———. *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*. New York, 1932.
13. BLACKMUR, R. P. *The Lion and the Honeycomb: Essays in Solitude and Critique*. New York, 1955. London, 1956.
Vezi în primul rînd capitolele XI, XVI și XVII. Cap. XVII, „Between the Numen and the Moha: Notes toward a Theory of Literature“ (apărut inițial în *Sewanee Review*, LXII [iarnă, 1954,] 1—23), încercări de-a analiza inefabilul, inspirația, „numenalul“ în literatură, aspecte pe care am fost nevoit să le neglijez în cartea de față.
14. BOOTH, BRADFORD A. „The Novel“, în *Contemporary Literary Scholarship*, ed. LEWIS LEARY, New York, 1958.
15. BOWEN, ELIZABETH. *Collected Impressions*. London, 1950.
16. BRICKELL, HERSCHEL (ed.). *Writers on Writing*. New York, 1949.
17. BROOKS, GLEANTH, and WARREN, ROBERT PENN. *Understanding Fiction*. New York, 1943.
18. BROWN, ROLLO WALTER (ed.). *The Writer's Art by Those Who Have Practiced It*. Cambridge, Mass., 1921.
19. COMFORT, ALEX. *The Novel and Our Time*. London, 1948.
20. COOK, ALBERT. *The Meaning of Fiction*. Detroit, 1960.
21. CRANE, RONALD S. (ed.). *Critics and Criticism: Ancient and Modern*. Chicago, 1952.

22. ———. *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*. Toronto, 1953.
Deși „Criticii de la Chicago” nu au scris mult în legătură cu romanul, dezvoltarea metodei aristotelice, ca una dintre numeroasele abordări critice valabile, îmi oferă cea mai eficace și mai deschisă perspectivă asupra personajelor și acțiunii — aceste realități viguroase care nu s-au pretat niciodată prea bine la simple analize verbale izolate. Pentru alte argumente în favoarea esenței non-verbale a efectelor narative, vedeți numerele 13, 58, 65 și 261.
23. DAICHES, DAVID. „Problems for Modern Novelists”, în *Antologia revistei Accent*. New York, 1946.
24. ———. *The Novel and the Modern World*. Chicago, 1939. ed. rev., 1960.
25. DUHAMEL, GEORGES. *Essai sur le roman*. Paris, 1925.
O lucrare netehnicistă, inteligentă, care conține una din cele mai bune definiții (pp. 40—41) ale pericolului care amenință critica „retorică”, acela de a reduce succesul literar la simplul efect retoric sau la „plăcere”.
26. ———. „Remarques sur les mémoires imaginaires”, *Mercure de France*, Vol. XXVI (1934).
27. EDEL, LEON. *The Psychological Novel, 1900—1950*. London and Philadelphia, 1955.
28. EDEL, LEON, and RAY, GORDON. *Henry James and H. G. Wells: A Record of Their Friendship, Their Debate on the Art of Fiction, and Their Quarrel*. Urbana, 1958.
29. EDGAR, PELHAM. *The Art of the Novel: From 1700 to the Present Time*. New York, 1933.
30. FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. London, 1927.
31. FRANK, JOSEPH. „Spatial Form in Modern Literature”, *Sewanee Review*, LIII (Spring, Summer and Autumn, 1945), retipărit parțial sub titlul „Spatial Form in the Modern Novel”, vezi Nr. 1.
O analiză inteligentă și influentă în legătură cu declinul interesului pentru succesiunea temporală în romanul modern; derutant cred, prin sugestia că interesul temporal ar fi cumva inferior din punct de vedere estetic celui „spațial” sau „arhitectural”.
32. FRIEDMAN, NORMAN. „Forms of the Plot”, *Journal of General Education*, VIII (July, 1955), 241—53.
33. FRYE, NORTHROP. *The Anatomy of Criticism*. Princeton, 1957.

34. GALLISHAW, JOHN. *Advanced Problems of the Fiction Writer*. New York and London, 1931.
Una din cele mai abile cărți despre cum să scriem romane, plină de acele calcule comerciale care-i fac pe autorii serioși să respingă orice preocupare retorică. O carte dezarmantă pentru cineva care vrea să scrie cu responsabilitate despre retorica romanului.
35. GOODMAN, PAUL. *The Structure of Literature*. Chicago, 1954.
Merită mult mai multă atenție decît i s-a acordat.
36. GRANT, DOUGLAS. „The Novel and Its Critical Terms“, *Essays in Criticism*, I (October, 1951), 421—29.
37. HAMILTON, CLAYTON. *Materials and Methods of Fiction*. Norwood, Mass., and London, 1909.
O „retorică a romanului“ foarte serioasă care merită să fie reconsiderată. Conține un catalog bun al celor mai însemnate procedee tehnice și o discuție excelentă a ceea ce am numit narațiune necreditabilă (într-o analiză a personajului Sir Wiloughby Patterne din romanul *Egoistul* de G. Meredith).
38. HARDY, BARBARA. *The Novels of George Eliot*. London, 1959.
39. HICKS, GRANVILLE (ed.). *The Living Novel*. New York, 1957.
Eseuri semnate de zece romancieri americani contemporani, relevînd un spectru extrem de larg de atitudini în legătură cu retorica romanului.
40. JAMES, HENRY. *The Art of Fiction and Other Essays*, ed. MORRIS ROBERTS. New York, 1948. Vezi Nr. 1, 43, 50, și 324—38.
41. JOHNSON, R. BRIMLEY (ed.) *Novelists on Novels: From the Duchess of Newcastle to George Eliot*. London, 1928.
42. KENNEDY, MARGARET. *The Outlaws on Parnassus*. London, 1958.
43. LEAVIS, F. R. *The Great Tradition*. London, 1948.
Analize excelente la Jane Austen, George Eliot, Henry James și Joseph Conrad, dar prejudiciate serios de dorința de a promova un tip de roman în defavoarea celorlalte.
44. LEAVIS, Q. D. *Fiction and the Reading Public*. London, 1932.
45. LEGGETT, H. W. *The Idea in Fiction*. London, 1934.
O examinare succintă, dar extrem de prețioasă, a modului în care valorile unui roman — „codul“ autorului — se raportează la tehnică, la înțelegerea cititorului și la măiestria romanului.
46. LERNER, LAURENCE D. *The Truest Poetry*. London, 1959.
47. LEVIN, HARRY. „The Novel“, în *Dictionary of World Literature*, ed. JOSEPH SHIPLEY. New York, 1943.

48. LEWIS, R. W. B. *The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction*. New York, 1959.
49. LIDDELL, ROBERT. *A Treatise on the Novel*. London, 1947.
50. LUBBOCK, PERCY. *The Craft of Fiction*. London, 1921.
Cea mai bună introducere la James și la influența sa asupra tehnicii.
51. LUKACS, GYORGY. *Studies in European Realism: A Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki, and Others*. Versiune engleză de Edith Bone. London, 1950.
52. MCCARTHY, MARY. „The Fact in Fiction“, *Partisan Review*, XXVII (Summer, 1960), 438—58.
Adevăratul roman, definit ca o operă lungă în proză relatînd o poveste „de viață adevărată“, se bazează pe fapte. A început cu *Decameronul* și acum este probabil pe cale de dispariție.
53. MCKEON, RICHARD. „The Philosophic Bases of Art and Criticism“, vezi Nr. 21. Apărut pentru prima dată în *Modern Philology*, XLI—XLII (November, 1943 and February, 1944).
Cel mai complet studiu al pluralismului critic pe care se bazează această carte.
54. MCKILLOP, ALAN DUGALD. *The Early Masters of English Fiction*. Lawrence (Kan.), 1956.
Cea mai bună lucrare independentă despre marii romancieri din secolul al XVIII-lea.
55. MANSFIELD, KATHERINE. *The Journal of Katherine Mansfield*, ed. J. MIDDLETON MURRY. New York and London, 1927. Ediție definitivă, 1954.
56. ———. *Novels and Novelists*, ed. J. MIDDLETON MURRY. London, 1930.
57. MENDILOW, A. A. *Time and the Novel*. London and New York, 1952.
58. MUDRICK, MARVIN. „Character and Event in Fiction“, *Yale Review*, L (Winter, 1961), 202—18.
„Unitatea de bază a romanului este evenimentul“, nu cuvîntul sau imaginea poetică.
59. MUIR, EDWIN. *The Structure of the Novel*. London, 1928. New York, 1929.
60. MULLER, H. J. *Modern Fiction: A Study of Values*, New York, 1937.
Intuiții demne de luat în seamă privind valorile romanului, irosite totuși, din lipsa unei metode de-a analiza procedeele tehnice și ironice ale romanului modern.

61. O'CONNOR, WILLIAM VAN (ed.). *Forms of Modern Fiction: Essays Collected in Honor of Joseph Warren Beach*. Minneapolis, 1948.
62. PERKINS, MAXWELL E. *Editor to Author: The Letters of Maxwell E. Perkins*, ed. JOHN HALL WHEELOCK. New York and London, 1950.
63. PEYRE, HENRI. *Writers and Their Critics: A Study of Misunderstanding*. Ithaca, N.Y., 1944.
64. RADER, MELVIN (ed.). *A Modern Book of Aesthetics*. Ed. rev., New York, 1952.
În legătură cu distanța estetică, vezi selecțiunile făcute din Munsterberg, Bullough, Ortega y Gasset, Worringer, și Vernon Lee.
65. RAHV, PHILIP. „Fiction and the Criticism of Fiction“, *Kenyon Review*, XVIII (Spring, 1956), 276—99.
66. RANSOM, JOHN CROWE. „The Understanding of Fiction“, *Kenyon Review*, XII (Spring, 1950), 189—218.
67. RATHBURN, ROBERT C., and STEINMANN, MARTIN, Jr. (eds.). *From Jane Austen to Joseph Conrad*. Minneapolis, 1958.
68. RICKWORD, C. H. „A Note on Fiction“, vezi Nr. 61, pp. 294—305.
69. SIMON, IRÈNE. *Formes du roman anglais de Dickens à Joyce*. („Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège“, Fascicule CXVIII), 1949.
Distinge trei forme: epică (Fielding, Dickens), dramatică (Eliot, James) și lirică (Joyce, Woolf), triumful ultimei fiind victoria subiectivismului, relativismului și a iraționalului. Conține o bună bibliografie.
70. SNOW, C. P. „Science, Politics, and the Novelist“, *Kenyon Review*, XXIII (Winter, 1961), 1—17.
O altă voce care se alătură corului tot mai puternic de proteste împotriva restricțiilor arbitrare impuse romanului.
71. STANG, RICHARD. *The Theory of the Novel in England, 1850—1870*. New York, 1959.
Un studiu impresionant și sistematic dezvăluind doctrine „moderne“ în legătură cu romanul, formulate înaintea lui James în publicații uitate.
72. TILLYARD, E. M. W. *The Epic Strain in the English Novel*. London, 1958.
O apărare a realității genurilor — în special a celui epic — și a utilității lor critice. Metoda definirii, însă bazată doar pe o singură calitate, apelează la o acrobație cam stângace.

73. WARREN, AUSTIN, and WELLEK, RENÉ. *Theory of Literature*. New York, 1949.
Vezi în special „The Nature and Modes of Fiction“ și Bibliografia.
74. WATT, IAN. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley, 1957.
75. WEST, RAY B., JR., and STALLMAN, R. W. *The Art of Modern Fiction*. New York, 1949.
Vezi de asemenea *College English*, XII (1951), 193—203.
76. WHARTON, EDITH. *The Writing of Fiction*. New York and London, 1925.
77. WINTERS, YVOR. „Problems for the Modern Critic of Literature“, *Hudson Review*, IX (Autumn, 1956), 325—86.
Cîteva probleme fundamentale în legătură cu efectul diferitelor tipuri de structură literară asupra calității a ceea ce i se permite unui anumit personaj să spună la un moment dat.
78. *Writers at Work: The Paris Review Interview*. London, 1958.
Afirmații nemaipomenit, de variate aparținînd lui Forster, Mauriac, Cary, Faulkner și a altor doisprezece romancieri în legătură cu natura, scopurile și tehnica romanului. Nu există consens în privința unei atitudini adecvate față de public sau în legătură cu statutul artistic al retoricii.
79. ZABEL, M. D. *Craft and Character: Texts, Methods, and Vocation in Modern Fiction*. New York, 1957.
80. ZOLA, ÉMILE. *The Experimental Novel, and Other Essays*. Traducere de BELLE M. SHERMAN. New York, 1893.

II. TEHNICA SUB ASPECT RETORIC

A. DISTINCȚIA ÎNTRE POVEȘTIRE — PREZENTARE, VOCEA AUCTORIALĂ ȘI NARAȚIUNEA CREDITABILĂ

În afară de cele ce urmează, vezi Nr. 1, 4, 7 (pp. 484—85), 8 (Vol. VIII, capitolele VII—IX), 11, 12, 35, 37 (pp. 131 și urm.), 41 (paragrafele referitoare la MacKenzie, Defoe, Richardson, Fielding și Scott), 50, 54, 67 și 71 (pp. 91—111), cea mai bună bibliografie se găsește în Nr. 113. Evidențiindu-se cu mult față de altele cel mai important corpus teoretic îl reprezintă critica scrisă de Henry James și în legătură cu el (vezi Nr. 40, 43, 50 și 324—38). Cele mai recente comentarii care mi-au fost de un mare ajutor se află la Nr. 113, 124, 157 și 165.

81. AMES, VAN METER. *Aesthetics of the Novel*. Chicago, 1928, pp. 177—93.

„*Negrul de pe «Narcis»* ... pare mai veridic ... deoarece aici Conrad ... a renunțat la metoda omniscienței și a adoptat perspectiva autorului personal“.

82. ANON. „Orley Farm“, *National Review*, XVI (ianuarie, 1863), 27—40. Citat în Stang, No. 71, pp. 95—96.

Thackeray este comparat defavorabil cu Trollope, care respectă consecvent „regula sănătoasă a impersonalității“; „autorul este în cea mai mare parte ținut ascuns ...“ Thackeray nu „se sfiește să se oprească în orice punct convenabil ... pentru a ne face câteva mărturisiri personale și a enunța ... păreri în legătură ... cu lumea în general“.

83. ANON. „Novels by the Authoress of John Halifax“, *North British Review*, XXIX (November, 1858), 466—80. În No. 71, p. 95.

„Nu încapă îndoială că interesul este mai viu acolo unde povestirea se ferește să introducă gândurile sau comentariile scriitorului în legătură cu ea“.

84. ANON. „Two New Novels“, *Spectator*, XXXV (Dec. 27, 1862), 1447—48. În Nr. 71, vezi *supra*, p. 96.

Autorul ar trebui să-și determine personajele ca acestea la rândul lor să-și „dezvolte resursele firești în cursul povestirii într-un mod adecvat și eficient“. Multe citate similare din periodice apărute între anii 1850 și 1870 pot fi găsite în Stang.

85. ARISTOTLE. *Poetica*. Cap. XIV, XVIII, și XXIV.

86. ARNOLD, MATTHEW. „Preface“ to *Poema* (La prima ediție, 1853).

87. BENNETT, JOAN. *George Eliot: Her Mind and Her Art*. London, 1948. Mai ales p. 106.

88. BENTLEY, PHYLLIS. *Some Observations on the Art of Narrative*. London, 1946.

O cărțuie excelentă. Artă narațiunii constă într-o îmbinare adecvată a trei tehnici: scena, descrierea și rezumatul. Woolf, Joyce și Dorothy Richardson au distrus echilibrul de pînă atunci al acestor trei elemente. Dar rezumatul își va recăpăta inevitabil drepturile sale.

89. BLACKMUR, R. P. „The Loose and Baggy Monsters of Henry James“, în Nr. 13. Vezi *supra*.

90. BOOTH, BRADFORD. *Anthony Trollope: Aspects of His Life and Art*. Bloomington, 1958. Mai ales p. 178.

91. ———. „Form and Technique in the Novel“, în *The Reinterpretation of Victorian Literature*, ed. JOSEPH E. BAKER, Princeton, 1950. Mai ales pp. 79, 95.

92. BOWEN, ELIZABETH. *Collected Impressions*. London, 1950. Mai ales „Notes on Writing a Novel“, pp. 249—63.
93. BROOKE-ROSE, CHRISTINE. „The Vanishing Author“, *Observer* (Febr. 12, 1961), p. 26.
Un interviu cu Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet și Nathalie Sarraute relevă faptul că toți trei sînt de acord doar asupra eliminării autorului. Sarraute afirmă: „Nici o intervenție a autorului, cît de discretă, nu trebuie să tulbure continuitatea acestor *tropisme* ...“
94. BROWN, E. K. „Two Formulas for Fiction: Henry James and H. G. Wells“, *College English*, VIII (1946), 7—17.
95. [BULWER-LYTTON, EDWARD GEORGE]. „Caxtoniana“. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, XCIII (May, 1863), 558. Citat în Nr. 71, p. 123.
Atacă folosirea „regulilor derivate din dramă“, în numele „libertății romanului“.
96. [CHAPMAN, R. W.]. „Jane Austen's Methods“, *TLS* (Febr. 9, 1922), pp. 81—82.
97. COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR. *Essays and Lectures on Shakespeare*. London (Everyman ed.), [1907].
„Caracteristicile personajelor, ca și cele din viața reală trebuie deduse de cititor; — nu se fac relații asupra lor. Și ... personajele lui Shakespeare, ca cele din viața reală, sînt frecvent înțelese greșit și aproape întotdeauna înțelese diferit de persoane diferite“ („Recapitulation and Summary of the Characteristics of Shakespeare's Dramas“, p. 55). Vezi de asemenea „Notes on *Othello*“, pp. 172—74, și „Notes on *Tom Jones*“, p. 363.
98. COOPER, WILLIAM. „The Technique of the Novel“, în *The Author and His Public: Problems in Communication*, ed. C. V. WEDGWOOD. London, 1957.
99. DEL RIO, ANGEL. Introducere la *Three Exemplary Novels* by Unamuno. New York, 1956.
Consideră destul de naiv că „trăsătura distinctivă“ a lui Unamuno este refuzul folosirii comentariului direct și creditabil (p. 29).
100. DeVOTO, BERNARD. „The Invisible Novelist“, *Pacific Spectator*, IV (Winter, 1950), 30—45.
101. ———. *The World of Fiction*. New York, 1950.
Cel mai mare secret al tehnicii este invizibilitatea auctorială, care este o cale imperială către finalitatea oricărui roman bun: iluzia intensă a realității.

102. DICKENS, CHARLES. *The Letters of Charles Dickens*, ed. WALTER DEXTER. 3. vol. London, 1938.
„... te grăbești mereu să-ți depeni povestirea ... istorisind-o ... în numele tău, în loc să lași personajele s-o spună și să acționeze singure“ (III, 461). Vezi de asemenea II, 436, 624, 685; III, 138, 145. Citat în Stang, Nr. 71, *supra*.
103. DIFFENÉ, PATRICIA I. *Henry James: Versuch einer Würdigung seiner Eigenart*. [Bochum, Germany], 1939.
Cea mai amplă colecție a afirmațiilor lui James în legătură cu valoarea dramatizării reflectorilor lucizi în defavoarea povestirii directe.
104. DREW, ELIZABETH. *The Modern Novel: Some Aspects of Contemporary Fiction*. New York, 1926. Mai ales pp. 243—62.
105. DRYDEN, JOHN. *An Essay of Dramatic Poesy*, London, 1668.
106. ———. „A Letter to the Honorable Sir Robert Howard“, care prefătează *Annus Mirabilis* (1666).
Este adevărat că Ovidiu realizează „un interes“ mai viu pentru personajele sale, dramatizându-le și nu povestind despre ele în numele său. „Dar când acțiunea sau personajele trebuie descrise, când o astfel de imagine trebuie zugrăvită, cât de viu, cât de măiestru este penelul lui Vergiliu! Vedem obiectele pe care ni le prezintă în contururile lor originare, în mișcărilor lor autentice; dar le vedem în așa fel de parcă nu le-am fi văzut niciodată atît de frumoase în realitate. Vedem sufletul poetului ca și pe cel universal, despre care vorbește, inspirîndu-i și animîndu-i imaginile ...“
107. EDEL, LEON. „Introducere“ la *Henry James: Selected Fiction*. New York, 1953.
„Cea mai importantă inovație a lui James a fost faptul că a eliberat romanul și nuvela de naratorul tradițional omniscient și adesea guraliv care obișnuia să-și interpună personalitatea și sentințele între povestire și cititor“ (p. XII).
108. EMPSON, WILLIAM. „Tom Jones“, *Kenyon Review*, XX (Spring, 1958), 217—49. Vezi Nr. 144, mai jos.
109. FORD, FORD MADDOX. *The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*. London, 1930.
110. ———. *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*. London and Boston, 1924.
111. ———. „Techniques“, *Southern Review*, I (July, 1935), 20—35.
112. FRIEDEMANN, KÄTE. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig, 1910.
Cuprinde o apărare a procedeului „povestirii“.

113. FRIEDMAN, NORMAN. „Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept“, *PMLA*, LXX (December, 1955), 1160—84.
114. GARDINER, HAROLD C. *Norms for the Novel*. New York, 1953.
Nemulțumirea pe care o iscă Graham Greene și Mauriac în rindurile cititorilor catolici ilustrează limpede faptul că neînțelegerile între autori și cititori nu sînt doar rezultatul unui declin al consensului. Autorii și criticii se lovesc de problema tensiunii între cele spuse (sau nespuse) și cele prezentate.
115. GEROULD, GORDON HALL. *How to Read Fiction*. Princeton, 1937.
Un îndreptar cit se poate de rațional, deși vocabularul critic „demodat“ va masca pentru unii cititori utilitatea sa. Vezi în special pp. 110, 114, 116.
116. GIBSON, WILLIAM M., și EDEL, LEON. *Howells and James, a Double Billing*. New York, 1958.
117. GORDON, CAROLINE. *How To Read a Novel*, New York, 1957.
118. GORDON, CAROLINE, și TATE, ALLEN. *The House of Fiction*. New York, 1950.
O antologie bună, structurată așa încît să prezinte o pledoarie susținută în favoarea tehnicilor obiectiv-dramatice.
119. GRABO, CARL H. *The Technique of the Novel*. New York, 1928.
Apără metoda omniscientă (pp. 78, 101, etc.), atacînd în același timp abuzurile ei, așa cum îi apar la Thackeray (p. 59), Eliot (p. 98—99) și alții. „Începusem să-l consider demodat pe autorul înclinat spre filozofare pînă cînd l-am întîlnit din întîmplare într-o lucrare atît de modernă ca romanul Dnei. Woolf *Jacob's Room*“. O carte care merită să fie reactualizată.
120. GREEN, HENRY. „Interview“, în *Paris Review*, XIX (Summer, 1958), 60—77.
„Dar dacă încerci să scrii ceva ... plin de viață, autorul trebuie să se sustragă complet tabloului“ (p. 72).
121. GUETTI, JAMES L., Jr. *The Rhetoric of Joseph Conrad*. („Amherst College Honors Thesis“, Nr. 2.) Amherst, 1960.
122. HALLIDAY, E. M. „Narrative Perspective in *Pride and Prejudice*“, *Nineteenth-Century Fiction*, XV (June, 1960), 65—71.
123. HARRIS, MARK. „Easy Does It Not“, în Nr. 39, *supra*.
124. HARVEY, W. J. „George Eliot and the Omniscient Author Convention“, *Nineteenth-Century Fiction*, XIII (September, 1958), 81—108.
125. HOGARTH, BASIL. *The Technique of Novel Writing: A Practical Guide for New Authors*. London, 1934.

- „Evită în toate împrejurările să te adresezi cititorului și ferește-te să scrii ceva care să-i reamintească că nu face decît să citească un roman“ (p. 70).
126. JARRETT-KERR, MARTIN. *François Mauriac*. Cambridge, 1954.
„Dar în afară de gravul cusur al «intruziunii autorului»...” (p. 166).
127. KNIGHT, KOBOLD. *A Guide to Fiction-Writing*. London, 1936.
128. [LEWES, G. H.] „The Novels of Jane Austen“, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, LXXXVI (July, 1859), 101—5.
Jane Austen „descrie rareori ... Dar în locul *descrierii*, resursa obișnuită și facilă a romancierilor, ea are darul prețios și dificil al *prezentării dramatice*: în loc să ne spună ce sînt personajele sale și ce simt, ea ne prezintă ființe care se dezvăluie singure“ (vezi Nr. 71 *supra*, p. 94).
129. LIDDELL, ROBERT. *Some Principles of Fiction*. London, 1953.
Vezi mai ales capitolul despre „Summary“, pp. 53—69.
130. MACCARTHY, DESMOND. *Criticism*. London and New York, 1932.
Mai ales pp. 230—34.
131. MANDEL, OSCAR. „The Function of the Norm in *Don Quixote*“, *Modern Philology*, LV (February, 1958), 154—63.
Cititorii ar trebui să profite de evaluarea explicită oferită de autor în legătură cu Don Quijote.
132. MATLAW, RALPH E. *The Brothers Karamazov: Novelistic Technique*. The Hague, 1957.
133. MAUGHAM, W. SOMERSET. Introducere la *The History of Tom Jones*. Toronto, 1948.
Maugham rezolvă problema „intruziunilor“ prin procedeul simplu al expurgării. Vezi p. XXV.
134. MEREDITH, GEORGE. „Belles Lettres“, *Westminster Review*, LXVII (April, 1857), 615—16.
135. MONTAGUE, C. E. *A Writer's Notes on His Trade*. London: 1930.
136. MORRISSETTE, BRUCE. „New Structure in the Novel: *Jealousy*, by Alan Robbe-Grillet“, *Evergreen Review*, Nr. 10 (November-December, 1959), pp. 103—7, 164—90.
„Pervertiți de lectura unor romane analitice, unii cititori vor insista mereu ca romancierul să le *explice*...” (p. 178).
137. MYERS, WALTER L. *The Later Realism: A Study of Characterization in the British Novel*. Chicago, 1927.
Vezi în special cap. V, „The Less Imageal Elements“: „... ar trebui oare să fie narațiunea personală sau impersonală; să fie lăsat cititorul să vină cu interpretarea lui sau să-i specifice

- autorul ceea ce ar trebui să simtă și să gîndească?“ (p. 153). „... Această metodă [comentariului compact] nu poate ... să mulțumească autorul conștiincios ...“ (p. 154).
138. OLIVER, HAROLD J. „E. M. Forster: The Early Novels“, *Critique*, I (Summer, 1957), 15—32.
139. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *The Dehumanization of Art*. Versiune engleză de WILARD TRASK, Princeton, 1948. Anchor ed., Garden City, N.Y., 1956.
„Orice referință, aluzie, relatare nu face decît să sublinieze absența a ceea ce sugerează“ (p. 58).
140. PARKS, EDD WINFIELD. „Trollope and the Defense of Exegesis“, *Nineteenth-Century Fiction*, VII (March, 1953), 265—71.
141. ———. „Exegesis in Austen's Novels“, *South Atlantic Quarterly*, LI (January, 1952), 102—19.
142. PETER, JOHN. „Joyce and the Novel“, *Kenyon Review*, XVIII (Autumn, 1956), 619—32.
Unul din cele mai inteligente argumente în favoarea importanței dispariției autorului în goana după un „stil elaborat“. Evită unele reducții simpliste pe care le-am descris.
143. PLATO. *Republica*, Cartea III. secț. 392D—394C.
144. RAWSON, C. J. „Professor Empson's *Tom Jones*“, *Notes and Queries*, N. S. VI (November, 1959), 400—404.
145. ROVIT, EARL. H. „The Ambiguous Modern Novel“, *Yale Review* (Spring, 1960), pp. 413—24.
146. SAINTSBURY, GEORGE. „Technique“, *Dial*, LXXX (April, 1926), 273—78.
147. SARTRE, JEAN PAUL. *Literary and Philosophical Essays*. [Extrase din „Situations I și III“.] Versiunea engleză de ANNETE MIHELSON. London, 1955. În special „François Mauriac and Freedom“, apărut inițial ca o recenzie la romanul lui Mauriac *La fin de la nuit* în *Nouvelle Revue Française* (februarie, 1939).
148. ———. *What Is Literature?* [Un extras din „Situation II“.] Versiune engleză de BERNARD FRECHTMAN. London, 1950.
149. SCHORER, MARK. „Technique as Discovery“, *Hudson Review*, I (Spring, 1948), 67—87.
Reeditat frecvent (de exemplu în Nr. 1 și 61 *supra*).
150. SCRUTTON, MARY. „Addiction to Fiction“, *The Twentieth Century*, CLIX (April, 1956), 363—73.
151. SENIOR, NASSAU. „Thackeray's Works“, *Edinburgh Review*, XCIX (January, 1854), 196—243. Citat în Nr. 71, p. 96.

152. SHANNON, EDGAR F., Jr. „Emma: Character and Construction“, *PMLA*, LXXI (September, 1956), 637—50.
153. SHERWOOD, IRMA Z. „The Novelists as Commentators“, în *The Age of Johnson: Essays Presented to Chauncey Brewster Tinker*, editat de F. W. HILLES. New Haven, 1949.
154. SOSNOSKY, THEODOR VON. „Wie man Romane schreibt“, *Die Gegenwart* (Berlin), LIX (June 1, 1901), 345—48.
155. STANZEL, FRANZ. *Die typischen Erzählsituationen im Roman, dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses*, u.a. Viena, 1955.
Încercare în direcția unei „Typologie des Romans“, specificind maniere narative pentru fiecare tip. Din nefericire clasificarea este mult prea simplă, cu trei tipuri și trei maniere: „auktorial“, „ich-Roman“ și „personale Roman“.
156. STEINER, F.G. „A Preface to *Middlemarch*“, *Nineteenth-Century Fiction*, IX (1955), 262—79.
Vede „o totală lipsă de tehnică din partea lui George Eliot ... Intervenind permanent în narațiune George Eliot încearcă să ne convingă de ceea ce ar trebui să fie evident din punct de vedere artistic ... Trebuie notat că omnisciența este abordarea cea mai comodă pentru un autor și că intervenția personală în acțiune poate fi comparată cu ceea ce se întâmplă într-un teatru chinezesc în care regizorul intră pe scenă în timpul piesei ca să schimbe recuzita“ (271—75).
157. STEINMANN, MARTIN, Jr. „The Old Novel and the New“, în Nr. 67. *supra*. Deși nu am citit acest articol decât după ce am terminat redactarea de bază, am putut din fericire să introduc o mare parte din el în prefață sau sub formă rezumativă.
158. STEPHEN, LESLIE. *Hours in a Library*. New York, 1904.
„Ni se spune într-adevăr dogmatic că un romancier nu ar trebui să-și îngăduie niciodată mici confidențe cu cititorul. De ce nu? Unul dintre principalele avantaje ale romanului este tocmai că permite libertate în astfel de chestiuni ... Unui copil ... nu-i place să i se destrame iluzia. Dar încercarea de a produce astfel de iluzii este într-adevăr nedemnă într-o operă dedicată cititorilor maturi“ (Vol. IV, pp. 150—152). Citat în Nr. 71, pp. 97—98.
159. STERN, RICHARD G. „Proust and Joyce Underway: Jean Santeuil and Stephen Hero“, *Kenyon Review*, XVIII (Summer, 1956), 486—96.
160. STEVENSON, ROBERT LOUIS. „A Humble Remonstrance“, în *Memoirs and Portraits*. London and New York, 1887, pp. 275—99.

161. TATE, ALLEN. „The Post of Observation in Fiction“, *Maryland Quarterly*, II (1944), 61—64.
162. ———. „Techniques of Fiction“, *Sewanee Review*, LII (1944), 210—25. Retipărit în Nr. 1 și 61 *supra*; și în lucrarea lui Tate *On the Limits of Poetry*. New York, 1948.
163. THACKERAY, WILLIAM MAKEPEACE. „De Finibus“, *Cornhill Magazine* (August, 1862). Retipărit în Nr. 18 *supra*, pp. 263—74.
 „Printre păcatele abuzului de putere pe care romancierii le comit adesea, se numără și păcatul grandilocvenței sau al vorbirii de sus ... Ba ... poate că dintre toți însăilătorii de romane care există în prezent, vorbitorul de față este cel mai înverșunat predicator. Nu se oprește mereu din povestire începînd să țină predici? Cînd ar trebui să-și vadă de treburi, n-o ia mereu de mîneacă pe Muză copleșind-o cu una din predicile sale cinice? ... Vă mărturisesc că aș dori să pot scrie o poveste în care să nu existe nici urmă de egoism — în care să nu existe reflexii, cinism, vulgaritate (și așa mai departe) ci un incident la fiecare două pagini, un nemernic, o bătălie sau un mister în fiecare capitol“ (p. 271).
164. TILFORD, JOHN E., Jr. „James the Old Intruder“, *Modern Fiction Studies*, IV (Summer, 1958), 157—64.
165. TILLOTSON, KATHLEEN. *The Tale and the Teller*. London, 1959.
166. TINDALL, WILLIAM YORK. „Apology for Marlow“, în Nr. 67 *supra*.
167. VAN GHENT, DOROTHY. *The English Novel, Form and Function*. New York, 1953.
168. WALZEL, OSKAR. *Das Wortkunstwerk: Mittelseiner Erforschung*. Leipzig, 1926.
 Încă din 1915, Walzel s-a ocupat pe larg de argumentele în favoarea narațiunii obiective și pledoaria lui în favoarea vocii auctoriale a rămas, pe cît se pare, fără răspuns și nici măcar n-a fost sincer combătută. Vezi, în același volum, „Objektive Erzählung“ (pp. 182—206) în special „Postfața“ (1925) asupra metodelor narative ale lui Thomas Mann; de asemenea „Von «erlebter Rede»“ și „Die Kunstform der Novelle“ în același volum. Walzel citează două lucrări de Spielhagen pe care nu am avut posibilitatea să le consult: „Neun Beiträgen zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik“ (Leipzig, 1898) și „Beiträgen zur Theorie und Technik des Romans“ (Leipzig, 1883). Este interesant că într-o vreme în care James lucra la teorii obiective bazate în parte pe analogia cu pictura, Spielhagen și alți autori germani spuneau, „Bilde, Künstler, rede nicht!“

169. ———. *Ricarda Huch: Ein Wort über Kunst des Erzählens*. Leipzig, 1916. Vezi mai ales cap. I: „Bekennertum und künstlerische Objektivität“.
170. WELLEK, RENÉ. „Henry James's Literary Theory and Criticism“, *American Literature*, XXX (November, 1958), 293—321. Vezi de asemenea Nr. 73.
171. WILLIAMS, RAYMOND. *Reading and Criticism*. London, 1950.
172. WRIGHT, ANDREW H. *Jane Austen's Novels: A Study in Structure*. New York and London, 1953.

B. CÎTEVA ALTERNATIVE LA NARAȚIUNEA CREDITABILĂ

Pentru lucrări despre simbolism, vezi Nr. 1, pp. 570—72. Pentru discuții ale punctului de vedere ca mijloc de evaluare, un început bun este Nr. 113 (în special notele de subsol 9, 11 și 12) și Nr. 71, pp. 107—11. Cele mai multe dintre lucrările enumerate mai sus, care atacă narațiunea creditabilă sau comentariul, au ceva de spus în legătură cu funcțiile punctului de vedere controlat. Este probabil adevărat că cele mai multe discuții despre tehnică în acest secol s-au ocupat în primul rând de o problemă importantă dar parțială; vezi, de exemplu, bibliografia de la Nr. 1, pp. 557—69. În general nu dau aici decât analizele pozitive păstrînd nemulțumirile și polemicile pentru secțiunea V, B, de mai jos, consacrată narațiunii necreditabile. Lucrările care tratează în primul rând punctul de vedere ca o cale spre realism le păstrează pentru II, C.

173. ADAMS, HAZARD. „Joyce Cary's Three Speakers“, *Modern Fiction Studies*, V. (Summer, 1959), 108—20.
174. BECK, WARREN. „Conception and Technique“, *College English*, XI (March, 1950), 308—17.
175. BLACK, F. G. *The Technique of Letter Fiction in English: 1740—1800*. Cambridge, Mass., 1933.
176. ———. *The Epistolary Novel in the Late Eighteenth Century*. Eugene, Ore., 1940.
177. BOWLING, LAWRENCE EDWARD. „What Is the Stream of Consciousness Technique?“ *PMLA*, LXV (June, 1950), 333—45.
178. BROWN, E. K. *Rhythm in the Novel*. Toronto, 1950.
179. DUJARDIN, ÉDOUARD. *Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'oeuvre de James Joyce*. Paris, 1931.
180. FORSTREUTER, KURT. *Die deutsche Ich Erzählung: Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik*. Berlin, 1924.

Un catalog util de efecte ale folosirii persoanei întâi, în ciuda unor identificări naive ale autorului cu naratorul: „Die Icherzählung ist ... eine epische Dichtung, in welcher der Erzähler eigene Erlebnisse vorträgt“ (p. 40).

181. FRIEDMAN, MELVIN. *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*. New Haven, 1955.
182. GREEN, HENRY. „Interview“, *Paris Review*, No. 19 (Summer, 1958), pp. 60—77.
„Ceea ce scrii trebuie să fie de toate pentru toți. Dacă nu le oferi destule unui număr suficient de mare de cititori nu mai ești citit“ (p. 67). „Ce trebuie să facă la urma urmei autorul cu sine când publică? E oare cititorul îngrozit de ceva? Sînt cu toții îngroziți de lucruri diferite? Iubesc oare diferit? Cu siguranță singura cale pentru a-i cuprinde pe toți acești cititori este folosirea a ceea ce se numește simbolism“ (p. 75).
183. HATCHER, ANNA GRANVILLE. „Voir as a Modern Novelistic Device“, *Philological Quarterly*, XXIII (October, 1944), 354—74.
184. HOLLOWAY, JOHN. *The Victorian Sage: Studies in Argument*. London, 1953.
Pentru cei care studiază romanul, titlul este derutant; cartea este parțial un studiu al argumentației în narațiune, și unele dintre cele mai bune părți sînt cele referitoare la retorica unor „clarvăzători“ ca George Eliot. O lucrare importantă, din toate punctele de vedere.
185. HUMPHREY, ROBERT. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, 1954.
186. KERR, ELIZABETH M. „Joyce Cary's Second Trilogy“, *University of Toronto Quarterly*, XXIX (April, 1960), 310—25.
187. LOOMIS, C. C., Jr. „Structure and Sympathy in Joyce's 'The Dead'“, *PMLA*, LXXV₁ (March, 1960), 149—51.
188. MARTIN, HAROLD C. (ed.). *Style in Prose Fiction* („English Institute Essays“, 1958.) New York, 1959.
189. MATLAW, RALPH E. „Structure and Integration in *Notes from Underground*“. *PMLA*, LXXIII (March, 1958), 101—9.
190. NEUBERT, ALBRECHT. *Die Stilformen der „erlebten Rede“ im neueren englischen Roman*. Halle, 1957.
Conține o bună bibliografie.
191. POUILLON, JEAN. „Les règles du je“, *Temps Modernes*, XII (April, 1957), 1591—98.
192. ROPER, ALAN H. „The Moral and Metaphorical Meaning of *The Spoils of Poynton*“, *American Literature*, XXXII (May, 1960), 182—96.

Romanul poate fi descifrat prin trei configurații imagistice: bătălia, furtuna și zborul.

193. SCHORER, MARK. „Fiction and the «Analogical Matrix»,“ în Nr. 1.
194. SINGER, GODFREY FRANK. *The Epistolary Novel: Its Origin, Development, Decline, and Residuary Influence*. Philadelphia, 1933.
195. SOSNOSKY, THEODOR VON. „Der «Ich» im Roman“, vezi Nr. 154, pp. 347—48.
196. STEINMANN, MARTIN, Jr. „The Symbolism of T. F. Powys“, *Critique*, I (Summer, 1957), 49—63.
197. STONE, HARRY. „Dickens and Interior Monologue“, *Philological Quarterly*, XXXVIII (January, 1959), 52—65.
198. STRUVE, GLEB. „Monologue intérieur: The Origins of the Formula and the First Statement of Its Possibilities“, *PMLA*, LXIX (December, 1954), 1101—11.
Tolstoi a fost primul autor care a folosit tehnica aceasta în mod deliberat. Aprecierea pe care o face Cernișevski asupra utilizării date de Tolstoi a fost prima semnalare critică de care s-a bucurat procedeul.
199. TUVE, ROSEMOND. *Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*. Chicago, 1947.
200. ———. *Images and Themes in Five Poems by Milton*. Cambridge, Mass., and London, 1957.
201. ———. „A Name To Resound for Ages“, *Listener* (Aug. 28, 1958), pp. 312—13.
Despre „funcționarea evaluativă a limbajului figurat“.
202. VICKERY, OLGA W. „*The Sound and the Fury*: A Study in Perspective“, *PMLA*, LXIX (December, 1954), 1017—37.
„A folosi-o pe Dilsey ca personaj-reflector ar însemna să-i anulăm eficacitatea ei ca etalon etic, căci asta ne-ar da doar o fărîmă în plus din adevărul delimitat și determinat de mintea care l-a înțeles“ (p. 1020).
203. WEATHERHEAD, A. KINGSLEY. „Structure and Texture in Henry Green's Latest Novels“, *Accent*, XIX (Spring, 1959), 112—22.
204. WENGER, JARED. „Speed as Technique in the Novels of Balzac“, *PMLA*, LV (1940), 241—52.
205. WEST, RAY B., Jr. „Katherine Anne Porter: Symbol and Theme in «Flowering Judas»“, în Nr. 1. Publicat pentru prima dată în *Accent*, (Spring, 1947).
206. WICKARDT, WOLFGANG. *Die Formen der Perspektive in Charles Dickens Romanen: ihr sprachlicher Ausdruck und ihre strukturelle Bedeutung*. Berlin, 1933.

207. ZELLER, HILDEGARD. *Die Ich-Erzählung im englischen Roman*. Breslau, 1933.
Plină de informații utile; din nefericire, faptele nu sînt niciodată corelate adecvat funcției artistice.

C. REALISMUL, DISTANȚA DE REAL ȘI TEHNICA

- Nr. 1 conține o scurtă bibliografie despre „Realism and Naturalism“, pp. 569—70. Nr. 71 enumeră, în cap. IV, un mare număr de discuții de la mijlocul perioadei victoriene. Nr. 209 enumeră și discută cîteva dintre cele mai importante declarații de principiu asupra realismului dinainte de 1850, în Franța. O bibliografie completă a „realismului și tehnicii“ ar cuprinde, fără îndoială, întreaga istorie a criticii. Următoarele titluri împreună cu Nr. 7, 12, 51, 52, 74, 100, 109, 113, 124, 137, 139, 145, 147, 148, 260, 324 și 325, le-am găsit cit se poate de utile sau semnificative.
208. BECKER, GEORGE J. „Realism: An Essay in Definition“, *Modern Language Quarterly*, X (June, 1949), 184—97.
209. BORGERHOFF, E. B. O. „*Réalisme* and Kindred Words: Their Use as Terms of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century“, *PMLA*, LIII (September, 1938), 837—43.
210. BRISSENDEN, R. F. *Samuel Richardson* („Writers and Their Work“, No. 101). London, 1958.
Conține un bun comentariu al teoriilor tehnicii epistolare ale lui Richardson ca o cale spre imediatetea realistă, vie.
211. BROD, MAX. „Flaubert und die Methoden des Realismus“, *Die Neue Rundschau*, LXI (1950), 603—12.
212. BULLOUGH, EDWARD. „«Psychical Distance» as a Factor in Art and an Aesthetic Principle“, *British Journal of Psychology*, V (1912—13), 87—118. Retipărit în Nr. 64.
213. CARY, JOYCE. *Art and Reality*. Cambridge, 1958.
214. CONRAD, JOSEPH. Prefața la *The Nigger of the „Narcissus“*.
Frecvent reeditată de ex. în *Conrad's Prefaces to His Work*, ed. EDWARD GARNETT London, 1937.
215. COOK, ALBERT. „The Beginning of Fiction: Cervantes“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XVII (June, 1959), 463—72.
Tot așa cum Watt găsește începutul „romanului“ odată cu Defoe pe baza abordării realității, tot așa Cook găsește începutul „romanului“ odată cu Cervantes, deoarece pentru prima dată Cervantes vede realitatea nu ca pe ceva static, ci în devenire.

216. CURTIS, JEAN-LOUIS. *Haute École*. Paris, 1950.
Esențial.
217. DAVIS, ROBERT GORHAM „The Sense of the Real in English Fiction“, în Nr. 224.
218. DECKER, CLARENCE R. „The Aesthetic Revolt against Naturalism in Victorian Criticism“, *PMLA*, LIII (September, 1938), 844—56.
219. FLAUBERT, GUSTAVE. Vezi Nr. 239 pentru o excelentă bibliografie care cuprinde diferitele atitudini ale lui Flaubert față de realism. O bibliografie selectată cu atenție este cuprinsă în Nr. 235: Nr. 7 este util în legătură cu realismul lui Flaubert, în special în cap. VXIII.] Vezi de asemenea James, Nr. 221 și „introducerea critică“ pe care James a scris-o pentru ediția William Heine-mann la romanul *Madame Bovary* (1902, 1923, etc.).
220. HYDE, WILLIAM, J. „George Eliot and the Climate of Realism“, *PMLA*, LXXII (March, 1957), 147—64.
221. JAMES, HENRY. *French Poets and Novelists*. London, 1884.
Aici s-ar putea înscrie aproape tot ceea ce a scris James în legă-tură cu romanul, dar eseul despre „Gustave Flaubert“ din acest volum este poate cel mai reprezentativ.
222. JOHNSON, SAMUEL. „Preface to Shakespeare“. 1766.
Esențial în legătură cu iluzia dramatică, valoarea și limitele sale.
223. KRIEGER, MURRAY. *The New Apologists for Poetry*. Minneapolis, 1956.
224. LEVIN, HARRY (ed.). „A Symposium on Realism“, *Comparative Literature*, Vol. III (Summer, 1951).
225. ———. „What Is Realism?“ *Ibid.*, pp. 193—99.
226. McKEON, RICHARD. „The Concept of Imitation in Antiquity“, în Nr. 21.
227. O'CONNOR, FRANK. *The Mirror in the Roadway*. London, 1957.
228. PATTERSON, CHARLES I. „Coleridge's Conception of Dramatic Illusion in the Novel“, *ELH*, XVIII (June, 1951), 123—37.
Îl vede pe Coleridge ca fiind adeptul adevărului și luminii moderne, de vreme ce judecata sa fundamentală ar fi că toate romanele bune trebuie să producă „iluzie dramatică“.
229. REYNOLDS, SIR JOSHUA. „Discourse XIII“ (December, 1786).
Despre limitele „naturalului“ în reprezentare. „Adevăratul test ... nu este numai producerea unei copii fidele a naturii, ci faptul că răspunde sau nu finalității artei, adică producerii unui efect plăcut asupra minții“.
230. RICHARDSON, SAMUEL. Vezi Nr. 210.

231. ROBINSON, E. ARTHUR. „Meredith's Literary Theory and Science: Realism versus the Comic Spirit“, *PMLA*, LIII (September, 1938), 857—68.
232. SALVAN, ALBERT J. „L'Essence du réalisme français“, în Nr. 224. pp. 218—33.
233. SINCLAIR, MAY. Introducerea la *Pointed Roofs* de Dorothy Richardson. London, 1919.
„Evident, nu trebuie să intervină; nu trebuie să analizeze, să comenteze sau să explice. Poate mai puțin evident, nu trebuie să spună o povestire, să minuiască o situație sau să fixeze o scenă; ea trebuie să evite drama așa cum evită narațiunea ... Trebuie să fie Miriam Henderson. Nu trebuie să știe sau să ghi-cească ceva ce Miriam nu știe sau nu intuiește... Ele [personajele] ne sînt prezentate în aceleași imagini vii, dar trunchiate în care i-au apărut lui Miriam, imaginea trunchiată în care oamenii ne apar adesea“ (pp. VIII—IX).
234. STOLL, ELMER EDGAR. *From Shakespeare to Joyce. Authors and Critics; Literature and Life*. New York, 1944.
235. THORLBY, ANTHONY. *Gustave Flaubert and the Art of Realism*. London, 1956.
236. WOOLF, VIRGINIA. *The Common Reader*. London, 1925.
237. ———. *The Second Common Reader*. London, 1932.
238. YOUNG, EDWARD. *Conjectures on Original Composition, In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*. London, 1759.
„În teatru, ca și în viață, amăgirea reprezintă farmecul; și încîntarea piere din clipa în care piere amăgirea“.

III. OBJECTIVITATEA AUTORULUI SI „ALTER EGO“ —UL SĂU

- În afară de cele de mai jos vezi Nr. 4, 26, 27, 37, 39, 45, 55, 78, 149, 165, 169, 216, 219.
239. BONWIT, MARIANNE. *Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité*. („University of California Publications in Modern Philology“, Vol. XXXIII, No. 4, pp. 263—420). Berkeley, 1950.
Un studiu excelent cu o bibliografie utilă.
 240. CHEKHOV, ANTON. *Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics*. Selected and edited by LOUIS S. FRIEDLAND. New York, 1924.

241. COLEY, WILLIAM B. „The Background of Fielding's Laughter“, *ELH*, XXVI (June, 1959), 229 — 52.
 Conține o bună analiză a schimbărilor petrecute cu naratorii lui Fielding de la un roman la altul.
242. CRUTTWELL, PATRICK. „Makers and Persons“, *Hudson Review*, XII (Winter, 1959—60), 487—507.
243. ELLMANN, RICHARD, *Yeats: The Man and the Masks*. New York, 1948. London, 1949.
244. ———. *James Joyce*. New York, 1959.
245. EWALD, WILLIAM BRAGG, Jr. *The Masks of Jonathan Swift*. Oxford and Cambridge, Mass., 1954.
246. FARBER, MARJORIE, „Subjectivity in Modern Fiction“, *Kenyon Review*, VII (Autumn, 1945), 645 — 52.
247. GIBSON, WALKER. „Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers“, *College English*, XI (February, 1950), 265—69.
248. KAHNERT, WALTER. *Objektivismus: Gedanken über einen neuen Literaturstil*. Berlin, 1946.
249. KEATS, JOHN. *The Poetical Works and Other Writings of John Keats*, ed. H. BUXTON FORMAN, Vol. VII. New York, 1939.
 Keats este o sursă esențială a discuțiilor în legătură cu obiectivitatea și „capacitatea negativă“. Scrisorile și eseurile sale au fost citate în repetate rânduri în sprijinul teoriilor moderne asupra romanului.
250. KINGSLEY, CHARLES. *His Letters and Memories of His Life*, ed. by his Wife. 4 vol. London, 1902. Apărut pentru prima dată în 1877.
 „Desigur, este foarte simplu pentru un recenzent care nu este de acord cu această doctrină s-o numească o intervenție a personalității autorului; dar sarcina autorului este să aibă grijă să nu se rezume doar la atît — să rostească, dacă poate, gîndurile multor suflete, să exprime în cuvinte pentru cititorii săi ceea ce ar fi spus ei înșiși dacă ar fi putut“ (vol. III, p. 41) citat în Nr. 71, p. 99.
251. MAUPASSANT, GUY De. „The Novel“, în Nr. 18, pp. 198—201.
 Eseul din care s-a extras acest fragment în legătură cu obiectivitatea a fost inițial Prefața la *Pierre et Jean*.
252. PACEY, DESMOND. „Flaubert and His Victorian Critics“, *University of Toronto Quarterly*, XVI (October, 1946), 74—84.
 O sursă bună pentru primele discuții în legătură cu obiectivitatea lui Flaubert.
253. RAY, GORDON N. *The Buried Life: A Study of the Relation Between Thackeray's Fiction and his Personal History*, Cambridge, Mass., 1952.

254. SCHLEGEL, A. W. VON. „Shakespeare“, din „Prelegerea XXIII“, în *Lectures on Dramatic Art and Literature* (1809—11). Traducere în engleză de JOHN BLACK, 1815. Revăzută de A. J. W. MORRISON, London 1861.
255. SCHORER, MARK. „The Good Novelist in «The Good Soldier», *Horizon*, XX (August, 1949), 132—38.
256. STOCK, IRVIN. „A View of *Wilhelm Meister's Apprenticeship*“, *PMLA*, LXXII (March, 1957), 84—103.
„Pe lângă detașarea lui Goethe, celebra «obiectivitate» a lui Flaubert este doar un simplu procedeu literar, un procedeu pus în slujba implicării totale celei mai transparente. Pe lângă ironia lui, ironia lui Flaubert pare dezamăgirea minioasă a unei minți cantonată în adolescență“ (p. 100).
257. TOYNBEE, PHILIP. „The Living Dead — III: Thoughts on André Gide“, *The London Magazine*, III (October, 1956), 46—53.
Îl atacă pe Gide pentru „intruziunea grosolană și plină de prejudecăți“ în *Falsificatorii de bani*, calificând-o drept o simplă piesă de Jurnal intim căruia îi lipsește adevărul, sinceritatea și farmecul. Un exemplu interesant de identificare ultra-schematizată a autorului cu naratorul: „Gide este Edouard“ (p. 48).
258. WEST, JESSAMYN. „The Slave Cast Out,“ în Nr. 39.]

IV. PURITATEA ARTISTICĂ, RETORICA ȘI PUBLICUL

Pe lângă cele ce urmează vezi Nr. 5, 19, 22, 23, 24, 31, 44, 45, 46, 63, 64, 85, 98, 123, 139, 212, 219, 324, și 325

259. ABRAMS, M. H. (ed.). *Literature and Belief* („English Institute Essays“, 1957), New York, 1958.
260. ———. *The Mirror and the Lamp*. New York, 1953.
Cel mai bun studiu al relației dintre teoriile poetice neoclasiche ale poeziei, adică literatura de imaginație, ca imitație sau retorică, și teoriile romantice și moderne ale poeziei ca expresie.
261. BAKER, JOSEPH E. „Aesthetic Surface in the Novel“, *The Trollopian*, II (September, 1947), 91—106.
„Suprafața estetică“ a romanului se constituie nu din cuvinte, ci din „lumea“ personajelor, întâmplărilor și valorilor „reprezentate concret și dispuse în timp“ (p. 100). Interesant mai ales în privința falsei analogii între roman și muzică sau dramă.
262. BELLOW, SAUL. „The Writer and the Audience“, *Perspectives*, IX (Autumn, 1954), 99—102.

263. BURKE, KENNETH. *Counter-Statement*. Los Altos, 1953. Ediție princeps, 1931. Mai ales cap. „Psychology and Form“ și „Lexicon Rhetoricae“.
264. — — —. *The Philosophy of Literary Form*. Ed. rev., New York, 1957. Publicat pentru prima dată în 1941.
„Mă întreb cât a trecut de când un poet s-a întrebat: „... Și dacă nu doresc doar să împovărez umerii largi ai limbajului comun cu propriile mele pofte și ambiții respingătoare? Și dacă, cioturos, așa cum sînt, nu am considerat că este suficient să cer compensare pentru hidoșenia mea în stabilirea unei comuniuni în baza viciilor împărtășite de toți? ... Cum să mă descurc ... nu numai spre a ne duce cât mai dramatic în infern, ci și pentru a ne scoate afară la lumină din nou ... Nu trebuie oare să existe pentru fiecare fugă și o reîntoarcere înainte ca opera mea să poată fi numită completă ca act moral?“ (pp. 138—39).
265. COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR. „Greek Drama“, în Nr. 97, pp. 13—19.
266. COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art*. New York, 1958. Ediție princeps, 1938.
267. CROCE, BENEDETTO. *Aesthetic*. Versiunea engleză de D. AINSLIE, ed. a doua, London, 1922.
Una dintre principalele surse ale atacurilor împotriva retoricii, o operă într-adevăr coerentă. Prea multe apărări ale tehnicilor tradiționale au ignorat atracția puternică a teoriilor expresive ale lui Collingwood și Croce.
268. ELIOT, T. S. „Hamlet and His Problems“, *Athenaeum*, Sept. 26, 1919, pp. 940—41. Retipărit frecvent.
269. ELLISON, RALPH. „Society, Morality, and the Novel“, în Nr. 39.
270. KEENE, DONALD. *Japanese Literature*. London, 1953. Mai ales cap. III.
271. KENNER, HUGH. *The Art of Poetry*. New York, 1959.
272. PATER, WALTER. *The Renaissance*. London, 1888.
273. POTTLE, FREDERICK A. *The Idiom of Poetry*. Ithaca, N.Y., 1941.
Capitolul „Pure Poetry in Theory and Practice“ este cea mai bună tratare a subiectului pe care o cunosc. „Ce fel de prozaisme sînt permise? Asta mi se pare în momentul ăsta cea mai dificilă problemă în teoria poeziei“ (p. 99). Acceptînd realizările moderne în poezia „pură“, Pottle distruge noțiunea ca termen general util în critica poeziei și trage concluzia că cele mai mari epoci în literatură „sînt impure“ (p. 100).
274. POUND EZRA. *Make It New*. London, 1934. New Haven, 1936.

275. STYRON, WILLIAM. „Interview“, în Nr. 78.
 „Faulkner nu-l ajută suficient pe cititor“ (p. 246).
 „Vedeți, există o singură persoană de care scriitorul trebuie să asculte, față de care trebuie să fie atent ... cititorul. Scriitorul trebuie să-și critice propria sa operă ca cititor. În fiecare zi reiau povestirea ... și o citesc pînă la capăt. Dacă o gust ca simplu cititor știu că lucrurile merg perfect“ (p. 249).
276. THIBAUDET, ALBERT. *Le liseur de romans*. Paris, 1925.
277. VALÉRY, PAUL. *The Art of Poetry*. Traducere de DENISSE FOLLIOT. New York, 1958. În special capitolul intitulat „Poezia pură“.
278. VIVAS, ELISEO. „The Objective Correlative of T. S. Eliot“, *American Bookman*, I (Winter, 1944), 7—18. Retipărit în STALLMANN, R. W. (ed.). *Critiques and Essays in Criticism: 1920—48*. New York, 1949.
279. WARREN, ROBERT PENN. „Pure and Impure Poetry“, *Kenyon Review*, V (Summer, 1943), 228—54. Retipărită în STALLMANN, op. cit.
280. WEINBERG, BERNARD. „Robertello on the Poetics“, în Nr. 21.
281. WIMSATT, W. K. *The Verbal Icon*. Lexington, Ky., 1954.
 Conține analize utile ale retoricii de diferite tipuri. Capitolul asupra „erorii afective“ (în colaborare cu Monroe C. Beardsley) ridică problemele care se impun în legătură cu emoțiile cititorului, dar concluziile oferite fac ca termenul însuși să întunece această problemă extrem de complicată.

V. IRONIA NARATIVĂ ȘI NARATORII NECREDITABILI

A. DIRECȚII GENERALE ÎN LEGĂTURĂ CU IRONIA, AMBIGUITATEA ȘI OBSCURITATEA

- Pe lângă cele de mai jos, vezi Nr. 1, 7, 12, 17, 24, 27, 35, 37, 74, 114, 139, 145, 221, 223, 245, 255, 335 și 336.
282. ANON. „The Ethic of Quality“, *TLS*, Jan. 6, 1961, p. 8.
283. BART, B. F. „Aesthetic Distance in Madame Bovary“, *PMLA*, LXIX (December, 1954), 1112—26.
284. BROOKS, CLEANTH. „Irony as a Principle of Structure“, în ZABEL, MORTON, DAUWEN. *Literary Opinion in America*. Rev. ed., New York, 1951.
285. BURKE, KENNETH. „Thomas Mann and André Gide“, *Bookman*, LXXI (June, 1930), 257—64. Retipărită în Nr. 263.
286. CRANE, RONALD S. „Cleanth Brooks; or, The Bankruptcy of Critical Monism“, *Modern Philology*, XLV (May, 1948), 226—45. Retipărită în Nr. 21.

287. HARBAGE, ALFRED. *As They Liked It: An Essay on Shakespeare and Morality*. New York, 1947.
288. HOUGH, GRAHAM. *Image and Experience: Reflections on a Literary Revolution*. London, 1960.
289. JANKÉLEVITCH, VLADIMIR. *L'Ironie*. Paris, 1936.
Cuprinde o discuție extrem de utilă a „capcanelor ironice“.
290. JARRELL, RANDALL. *Poetry and the Age*. New York, 1953.
291. KNIGHT, G. WILSON. *The Wheel of Fire*. Ediție rev., London, 1949.
Poate efortul cel mai influent de a răsturna interpretările tradiționale lăsînd de o parte retorica auctorială explicită.
292. KNIGHTS, L. C. „Henry James and the Trapped Spectator“, *Explorations: Essays in Criticism Mainly on the Literature of the Seventeenth Century*. London, 1946.
293. LANGBAUM, ROBERT. *The Poetry of Experience*. London, 1957.
Studiu excelent în legătură cu tensiunea între ironie și compasiune în monologul dramatic.
294. SARTON, MAY. „The Shield of Irony“, *Nation*, April 14, 1956, pp. 314—16.
295. SEDGEWICK, G. G. *Of Irony, Especially in Drama*, Toronto, 1935.
Cuprinde o clasificare utilă a tipurilor de ironie.
296. SHARPE, ROBERT BOIES. *Irony in the Drama: An Essay on Impersonation, Shock, and Catharsis*. Chapel Hill, N.C., 1959.
297. SPENDER, STEPHEN. *The Creative Element: A Study of Vision, Despair and Orthodoxy among Some Modern Writers*, London, 1953.
298. THOMPSON, ALAN R. *The Dry Mock: A Study of Irony in Drama*, Berkeley, 1948.
299. TURPIN, A. R. „Jane Austen: Limitations or Defects?“ *The English Review*, LXIV (January, 1937), 53—68.
„Surpriza structurală“ contrastată cu ironia dramatică: un eseu important care după părerea mea o subapreciază pe Jane Austen ridicînd în același timp problemele generale care sînt prea adesea ignorate.

B. DIFICULTĂȚI LEGATE DE NECREDITABILITATE:
POLEMICI, REEVALUĂRI ȘI MĂRTURISIRI

Sherwood Anderson

300. RINGE, DONALD A. „Point of View and Theme in «I Want to Know Why»“, *Critique*, III (Spring-Fall, 1959), 24—29.
Brooks și Warren se înșală grav luînd judecățile băiatului drept „adevărate și valide“ (p. 24).

Jane Austen

301. HARDING, D. W. „Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen“, *Scrutiny*, VIII (June, 1939— March, 1940), 346—62.

Emily Brontë

302. BRICK, ALLAN R. „*Wuthering Heights*: Narrators, Audience, and Message“, *College English*, XXI (November, 1959), 80—86. Vezi de asemenea Nr. 149.
303. HAFLEY, JAMES. „The Villain in *Wuthering Heights*“, *Nineteenth-Century Fiction*, XIII (December, 1958), 199—215.

Albert Camus

304. BRÉE, GERMAINE. *Camus*. New Brunswick, N. J., 1959.
305. VIGGIANI, CARL A. „Camus' *L'Étranger*“, *PMLA*, LXXI (December, 1956), 865—87.

Cervantes

306. AUDEN, W. H. „The Ironic Hero: Some Reflections on *Don Quixote*“, *Horizon*, XX (August, 1949), 86—93. Vezi de asemenea Nr. 131.

Chaucer

307. BLOOMFIELD, MORTON W. „Distance and Predestination in «Troilus and Criseyde»“, *PMLA*, LXXII (March, 1957), 14—26.
308. DONALDSON, E. TALBOT. „Chaucer the Pilgrim“, *PMLA*, LXIX (September, 1954), 928—36.
Chaucer aparține „unei tradiții foarte vechi — și foarte noi — a persoanei întâia singular supusă greșelii.
309. MAJOR, JOHN M. „The Personality of Chaucer the Pilgrim“, *PMLA*, LXXV (June, 1960), 160—62.
O replică dată lui Donaldson.

310. WOOLF, ROSEMARY. „Chaucer as a Satirist in the General Prologue to the *Canterbury Tales*“, *Critical Quarterly*, I (Summer, 1959), 150—57.

Joseph Conrad

311. TINDALL, WILLIAM YORK. „Apology for Marlow“, in Nr. 67.

Feodor Dostoievski

312. FRANK, JOSEPH. „Nihilism and *Notes from Underground*“, *Sewanee Review*, LXIX (January March, 1961), 1—33.

James T. Farrell

313. WALCUTT, CHARLES CHILD. „Review“ of Bernard Clare, *Accent* (Summer, 1946), p. 267.

William Faulkner

314. FREY, LEONARD H. „Irony and Point of View in «That Evening Sun»“, *Faulkner Studies*, II (Autumn, 1953), 33—40.
 315. WASIOLEK, EDWARD. „As I Lay Dying: Distortion in the Slow Eddy of Current Opinion“, *Critique*, III (Spring-Fall, 1959), 15—23.

Ford Madox Ford

316. HAFLEY, JAMES. „The Moral Structure of «The Good Soldier»“, *Modern Fiction Studies*, V (Summer, 1959), 121—28.
 317. SCHORER, MARK. „The Good Novelist in «The Good Soldier»“, *Horizon*, XX (August, 1949), 132—38.
 „În fiecare caz «faptul» se află undeva între simpla convenție socială și acea ordine diferită a convenției pe care înțelegerea deformată a naratorului le-o impune“ (p. 135).

Henry Green

318. LABOR, EARLE. „Henry Green's Web of Loving“, *Critique*, IV (Fall-Winter, 1960—61), 29—40.

Nathaniel Hawthorne

319. CREWS, FREDERICK C. „A New Reading of *The Blithedale Romance*“, *American Literature*, XXIX (May, 1957), 147—70.
 320. DAVIDSON, FRANK. „Toward a Re-evaluation of *The Blithedale Romance*“, *New England Quarterly*, XXV (September, 1952), 374—83.
 321. HEDGES, WILLIAM L. „Hawthorne's *Blithedale*: The Function of the Narrator“, *Nineteenth-Century Fiction*, XIV (March, 1960), 303—16.
 322. WAGOONER, HYATT H. *Hawthorne*. Cambridge, Mass., 1955.

Ernest Hemingway

323. BECK, WARREN. „The Shorter Happy Life of Mrs. Macomber“, *Modern Fiction Studies*, I (November, 1955), 28—37.
 Unul dintre numeroasele studii dezbătând creditabilitatea călăuzei (Wilson) ca martor al împuşcării lui Macomber.

Henry James

James este sursa acestei cărţi ca atîtor altor realizări şi probleme de-ale noastre. Întreaga abordare a problemei necreditabilităţii nu poate fi concepută decît în contextul Prefaţelor şi Caietelor sale.

324. BLACKMUR, R. P. (ed.). *The Art of the Novel: Critical Prefaces of Henry James*. New York, 1934.
 325. MATTHIESSEN, F. O., and MURDOCK, KENNETH B. (eds.). *The Notebooks of Henry James*. Oxford, 1947.

Bibliografie generală în legătură cu James poate fi găsită în Nr. 1, pp. 592—99 şi Nr. 326 şi 327.

326. RICHARDSON, LYON. „Bibliography of Henry James“, în Nr. 328.
 327. SPILLER, ROBERT, et al. *Literary History of the United States*. New York, 1948. III, 584—90.

Surse bune în legătură cu neînțelegerile referitoare la naratorii lui James sînt:

328. DUPEE, F. W. (ed.). *The Question of Henry James*. New York, 1945.

329. *Hound and Horn*, Vol VII, No. 3 (April — May, 1934), „Homage to Henry James“.

Un număr special.

330. *Kenyon Review*, V (Fall, 1943), „The Henry James Number“.
Despre *The American*:

331. CLAIR, JOHN A. „*The American*: A Reinterpretation“, *PMLA*, LXXIV (December, 1959), 613—18.

Despre *The Aspern Papers*:

332. BASKETT, SAM S. „The Sense of the Present in *The Aspern Papers*“ („Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters“, Vol. XLIV, 1959), pp. 381—88.

333. STEIN, WILLIAM BYSSHE. „*The Aspern Papers*: A Comedy of Masks“, *Nineteenth-Century Fiction*, XIV (Septembrie, 1959), 172—78.

Despre „The Author of Beltraffio“:

334. MATTHIESSEN, F.O. (ed.). *Stories of Writers and Artists, by Henry James*, New York.

„Și accentuînd această irealitate este faptul că și-a propus să dramatizeze evanghelia estetică a anilor 1880 fără să indice exact, poate fără să fie foarte sigur, în acest stadiu al dezvoltării sale, cît din ea era acceptabil pentru el însuși“ (p. 2).

Despre *The Awkward Age*:

„Și cel mai rău lucru din toate astea, este că printre toți acești concurenți, cititorul este dezorientat și nu știe unde să-și îndrepte simpatia. Aceasta este o scăpare din vedere aproape fatală într-un roman“ (în Nr. 11, ediție adăugită, p. 247).

Despre *Confidence*:

335. WILSON, EDMUND. „The Ambiguity of Henry James“, în Nr. 328. „Este dubiosul Bernard Longueville ... într-adevăr proiectat ca un tînăr sensibil și interesant sau doar un închistat în maniera lui Jane Austen?“ (p. 168).

Despre „The Liar“:

336. BEWLEY, MARIUS. *The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers*. London, 1952.

Despre „The Pupil“:

Vezi pp. 432—33 de mai sus.

Despre *The Sacred Fount*:

337. EDEL, LEON (ed.). „Introductory Essay“, la *The Sacred Fount*. New York, 1953.

„Și atitudinea lui James este de o completă neutralitate. Este atît de neutru încît lasă o marjă largă imaginației cititorului, care dacă nu este atent, va adăuga gîndurile lui povestirii“ (p. XXV). Vezi de asemenea Nr. 335 (pp. 80—81).

Despre *The Tragic Muse*:

338. CARGILL, OSCAR. „Gabriel Nash—Somewhat Less than Angel?“ *Nineteenth-Century Fiction*, XIV (December, 1959), 231—39.

Despre *The Turn of the Screw*:

Vezi pp. 374—77, 437 de mai sus.

Despre *The Wings of the Dove*:

Leavis (Nr. 43) atacă pe acei care, ca Van Wyck Brooks și H. R. Hays, văd în Merton Densher „un ticălos“.

Cînd confruntăm aceste afirmații cu altele contradictorii despre personajele lui James, el este înconjurat de un cor aproape înnebunitor de acuzări și apărări: „Dnul Leavis nu-l «pricepe» pe James ... Sîntem aproape dezarmați văzînd cum acest critic luminat refuză categoric să citească ce stă scris în litere de o șchioapă pe fiecare pagină din *The Ambassadors* ...“ Pound „se trădează că nu l-a «priceput» niciodată cu adevărat pe James“ (Beach, în Nr. 11). „Nici un critic nu pare să fi pătruns profunzimile ironiei lui James; cei mai mulți l-au crezut pe cuvînt ...“ (Robert Cantwell, în Nr. 239). „S-a afirmat recent că James crede integral în justețea“ purtării lui Isabel Archer în *Portretul unei doamne*. „Dar asta înseamnă să citim greșit nu numai finalul, dar însăși «caracterizarea caracteristică» făcută de James lui Isabel“ (F. O. Matthiessen, în *Henry James: The Major Phase*). James „nu ar fi avut cum să știe ce vom simți pentru liota sa de personaje descărnate și concănitoare care își dau tircoale cu urzeli tenebroase și sordide“ în *Virșta ingrată* (Wilson, în Nr. 335). „În realitate, diferitele moduri în care trebuie să-i înțelegem personajele [în *Virșta ingrată*] sînt definite delicat dar sigur“ (Leavis, în Nr. 43). „Nici un comentator nu a părut că înțelege structura pe care James a prezentat-o atît de clar în *Prințesa Casamassima*“ (Louise Bogan, în Nr. 328). „Afirmația ciudată a lui Spender, că ar exista ceva obscen în legătură cu *Ce știa Maisie*“ (Leavis, în Nr. 43) și putem continua așa la nesfîrșit.

James Joyce

- Pentru o bibliografie generală despre Joyce, vezi *Modern Fiction Studies*, IV (Spring, 1958), 72—99. Vezi de asemenea Nr. 187.
339. BURKE, KENNETH. „Three Definitions“, *Kenyon Review*, XIII (Spring, 1951), 173—92.
„Chiar dacă zîmbim poate ușor, luăm «în serios» fiecare din stadiile de dezvoltare ale sale «ale lui Stephen»“. (p. 182).
340. DONOGHUE, DENIS. „Joyce and the Finite Order“, *Sewanee Review*, LXVIII (Spring, 1960), 256—73.
341. EMPSON, WILLIAM. „The Theme of Ulysses“, *Kenyon Review*, XVIII (Winter, 1956), 26—52.
342. GOLDBERG, S. L. *The Classical Temper: A Study of James Joyce's Ulysses*, London, 1961.
Cap. IV „The Modes of Irony in *Ulysses*“ este o discuție deosebit de valoroasă în legătură cu distanța dintre Joyce și cele două personaje principale.
343. ———. „Joyce and the Artist's Fingernails“, *A Review of English Literature*, II (April, 1961), 59—73.
344. KAIN, RICHARD M. „Joyce: Aquinas or Dedalus?“ *Sewanee Review*, LXIV (Fall, 1956), 675—83.
345. KENNER, HUGH. *Dublin's Joyce*. Bloomington, Ind., 1956.
346. ———. „The Portrait in Perspective“, *Kenyon Review*, X (Summer, 1948), 361—81.
347. NOON, WILLIAM T., S.J. *Joyce and Aquinas*. New Haven, 1957.
Polemizează cu Gorman, Gilbert și alții care au interpretat ideile lui Stephen ca fiind ale lui Joyce însuși.
348. REDFORD, GRANT. „The Role of Structure in Joyce's «Portrait»“. *Modern Fiction Studies*, IV (Spring, 1958), 21—30.
Vede cartea ca „obiectivarea unei axiome artistice și a unei metode“ formulate de Stephen.
349. THOMPSON, FRANCIS I. „A Portrait of the Artist Asleep“, *Western Review*, XIV (1950), 245—53.
Toate interpretările anterioare ale lui *Finnegans Wake* au înțeles greșit intențiile lui Joyce în legătură cu personajul său principal, naratorul-visător. El este fiul, Jerry (Shem), nu HCE!
350. THOMPSON, LAWRENCE. *A Comic Principle in Sterne-Meredith-Joyce*. Oslo, 1954.

Mary McCarthy

351. CORKE, HILARY. „Lack of Confidence“, *Encounter*, VII (July, 1956), 75—78.
 „Dar a cui este convingerea în *A Charmed Life*? A Martei? A fostului ei bărbat? A D-șoarei McCarthy? Pur și simplu nu știu, și mă îndoiesc profund dacă într-adevăr D-șoara McCarthy o știe“ (p. 77).

Herman Melville

352. BOWEN, MERLIN. „Redburn and the Angle of Vision“, *Modern Philology*, LII (November, 1954), 100—109.
 353. SCHIFFMAN, JOSEPH. „Melville's Final Stage, Irony: A Re-examination of Billy Budd Criticism“, *American Literature*, XXII (1950), 128—36.
 Ultimele cuvinte ale lui Billy nu sînt „testamentul de acceptare“ al lui Melville însuși.

John Milton

354. EMPSON, WILLIAM. „A Defense of Delilah“, *Sewanee Review*, LXVIII (Spring, 1960), 240—55.

Marcel Proust

355. BRÉE, GERMAINE. *Marcel Proust and Deliverance from Time*. Traducere de C. J. RICHARDS și A. D. TRUITT. New York, 1955: London, 1956.
 356. SAMUEL, MAURICE. „The Concealments of Marcel: Proust's Jewishness“, *Commentary* (January, 1960), 8—28.

Samuel Richardson

357. BOYCE, BENJAMIN. Recenzia la volumul lui Ian Watt *The Rise of the Novel*, *Philological Quarterly*, XXXVII (July, 1958), 304—6.
 Vede o ironie intenționată în descrierea Pamelei; *Pamela* „nu trebuie neapărat văzută ca și cum ar fi complet naivă“.

358. RABKIN, NORMAN. „*Clarissa: A Study in the Nature of Convention*, *ELH*, XXIII (September, 1956), 204—17.

Jonathan Swift

359. SHERBURN, GEORGE. „Errors concerning the Houyhnhnms“, *Modern Philology*, LVI (November, 1958), 92—97.
360. WILLIAMS, KATHLEEN. *Jonathan Swift and the Age of Compromise*. Lawrence, Kan., 1958.

Robert Penn Warren

361. GIRAULT, NORTON R. „The Narrator's Mind as Symbol: An Analysis of *All the King's Men*“, *Accent* (Summer, 1947). Retipărită în Nr. 1.

C. CÎTEVA SURSE ALE NARATORULUI NECREDITABIL MODERN

1. Exemple de narațiune conștientă de sine folosită ca ornament în romanul comic înainte de Sterne: (a) Cervantes, *Don Quijote* (1605); (b) [T. Durfey?], *Zelinda: An Excellent New Romance* (1676); (c) Marivaux, *Pharsamon* (1712?); tradus sub titlul *Pharsamond* de J. Lockman (1750); (d) Fielding, *Joseph Andrews* (1742) și *Tom Jones* (1749); (e) *The History of Charlotte Summers, the Fortunate Parish Girl* (1749?); (f) Green, G. S. *The Life of Mr. John Van, a Clergyman's Son* (f.a.); (g) *The Adventures of Mr. Loveill ...* (1750); (h) *The Adventures of Captain Greenland, Written in Imitation of All Those Wise, Learned, Witty, and Humorous Authors Who Either Already Have, or Hereafter May Write in the Same Stile and Manner* (1752); (i) [Kidgell, John], *The Card* (1755); (j) *The Life and Memoirs of Mr. Ephraim Tristram Bates, Commonly Called Corporal Bates, a Broken-Hearted Soldier* (1756). Pentru o bibliografie mai completă despre acest subiect și următoarele, vezi Nr. 362 și 363.

362. BOOTH, WAYNE C. „*Tristram Shandy and Its Precursors: The Self-Conscious Narrator*“. Ph. D. diss., University of Chicago, 1950.
363. ———. „The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*“, *PMLA*, LXVII (1952), 163—85.

O bibliografie mai puțin completă.

2. Exemple de opere (înainte de 1760) a căror coerență este asigurată de portretul conștient de sine al comentatorului: (a) Montaigne, *Eseuri*; (b) Bouchet, *Serées* (*Les Serées de Guillaume Boucher, Sieur de Brocourt*), ed. C. E. Roybet Paris, 1873—1882, ediție princeps 1584—1598; (c) [Béroalde de Verville], *Le Moyen de Parvenir | oeuvre contenant la raison de tout ce qui esté, est, et sera avec demonstrations certaines et necessaires selon la rencontre des effets [sic] de vertu Et adviendra que ceux qui auront nez à porter lunettes s'en serviront, ainsi qu'il est escrit au Dictionnaire a Dormir en toutes langues ...* (1610); (d) Bruscambille, *Discours Facetieux et tres-recreatifs, pour oster des esprits d'un chacun, tout ennuy & inquietude ...* (1609); (e) Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621); (f) Francis Kirkman, *The Unlucky Citizen Experimentally described in the various Misfortunes of an Unlucky Londoner, Calculated for the Meridian of this City but may serve by way of Advice to all the Cominalty of England, but more perticularly to Parents and Children | Masters and Servants | Husbands and Wives | Intermixed with severall Choice Novels. Stored with variety of Examples and advice | President and Precept* (1673); (g) John Dunton, *A Voyage Round the World: or, a Pocket-Library, Divided into several Volumes. The First of which contains the Rare Adventures of Don Kainophilus, From his Cradle to his 15th Year. The Like Discoveries in such a Method never made by any Rambler before. The whole Work intermixt with Essays, Historical, Moral and Divine; and all other kinds of Learning. Done into English by a Lover of Travels. Recommended by the Wits ef both Universities* (1691); Farrago, by „Pilgrim Plowden“ (1733); (i) *Vitulus Aureus: The Golden Calf; or A Supplement to Apuleius's Golden Ass. An Enquirey Physico-Critico-Patheologico-Moral into the Nature and Efficacy of Gold ... With the Wonders of the Psychoptic Looking-Glass, Lately Invented by the Author-Joakim Philander, M. A.* (1749). Au existat multe alte opere de acest fel între Montaigne și Sterne, ca să nu mai pomenim despre nenumăratele colecții de aforisme, eseuri în foileton scurte povestiri etc., susținute de personajul „editorului“ dramatizat; este știut că Sterne cunoștea bine acest gen. Pentru o discuție detaliată a acestei tradiții, vezi Nr. 362, pp. 169—231.

3. Exemple de satire folosind narațiunea necreditabilă și conștientă: vezi Nr. 362, pp. 134—50, pentru o discuție, printre altele a (a) Elogiul nebuniei (1509); (b) *Gargantua* și *Pantagruel* (1537); (c) *A History of the Ridiculous Extravagancies of Monsieur Ouffle ...* (1711); (d) [Thomas D'Urfe?], *An Essay Towards the Theory of the*

*Intelligible World. Intuitively Considered. Designed for Forty-nine Parts. Part III. Consisting of a Preface, a Post-script, and a little something between. By Gabriel John. Enriched with a Faithful Account of his Ideal Voyage, and Illustrated with Poems by several Hands, as likewise with other strange things not insufferably Clever, not furiously to the Purpose. The Archetypally Second Edition ... Printed in the Year One Thousand Seven Hundred, &c. (f.a.); (e) Like will to Like, as the Scabby Squire Said to the Mangy Viscount ... (1728); (f) John Arbuthnot (and others?) *Memoirs of the Extraordinary Life, Works and Discoveries of Martinus Scriblerus* (1741).*

4. Exemple de imitații ale lui *Tristram Shandy* și alte opere influențate de Sterne: (a) [George Alexander Stevens], *The History of Tom Fool* (1760); (b) *Yorick's Meditations upon various Interesting and Important Subjects. Viz. Upon Nothing, Upon Something, Upon the Thing ...* (1760); (c) [John Carr], *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760); (d) *Explanatory Remarks upon the Life and Opinions of Tristram Shandy ... By Jeremiah Kunaastrokius, M. D.* (1760); (e) *The Life and Opinions of Miss Sukey Shandy of Bow Street, Gentlewoman ...* (1760); (f) *The Life and Opinions of Bertram Montfichet, Esq.* (1760); (g) *A Funeral Discourse, Occasioned by the much lamented Death of Mr. Yorick, Prebendary of Y-K ... By Christopher Flagellan* (1761); (h) *The Life, Travels, and Adventures, of Christopher Wagstaff, Gentleman, Grandfather to Tristram Shandy ... written in the OUT-OF-THE-WAY WAY* (1762) — de fapt o satiră foarte spirituală, acuzându-l pe Sterne de plagiat după cartea lui John Dunton *Voyage Round the World*, operă adesea citată ca „imitație”; (i) [Richard Griffith] *The Triumvirate or the Authentic Memoirs of A B and C.* (1764); (j) *The Peregrination of Jeremiah Grant, Esq ...* (1763); (k) [Francis Gentleman], *A Trip to the Moon ... By Sir Humphrey Lunatic, Bart.* (York, 1764—65); (l) [Samuel Paterson] *Another Traveller! ... By Coriat, Jr.* (1767); (m) *Sentimental Lucubrations, by Peter Pennyless* (1770); (n) [Richard Griffith], *The Koran: or, the Life, Character, and Sentiments of Tria. Juncta in Uno, M.N.A. or Master of No Arts. The Posthumous Works of a late Celebrated Genius, Deceased* (1770); (o) Herbert Lawrence, *The Contemplative Man: or, The Histoty of Christopher Crab, Esq.* (1771); (p) [Henry Mackenzie], *The Man of Feeling* (Edinburgh, 1771); (q) [Richard Graves], *The Spiritual Quixote* (1773); (r) *Yorick's Skull; or, College Oscitations, With some remarks on the Writings on Sterne, and a Specimen of the Shandean Stile* (1777); (s) [George Keate], *Sketches from Nature; taken and coloured, in a Journey to Margate*

(1779); (t) *Continuation of Yorick's Sentimental Journey* (1788); (u) *Flight of Inflatuſ; or, the Sallies, Stories, and Adventures of a Wild-Goose Philoſopher. By the author of the Trivler* (1791); (v) *The Obſervant Pedestrian* (1795); (w) William Beckford, *Modern Novel Writing, or the Elegant Enthuſiaſt ... A Rhapsodical Romance ...* (1796).

După 1800 poate, majoritatea romanelor au intruziuni de tipul lui Shandy, ſi ſînt ſi mai multe opere care ſînt evident imitații de la început pînă la ſfîrſit, de exemplu, (x) [Eaton Stannard Barrett], *The Miſs-Led General; a Serio-Comic, Satiric, Mock-Heroic Romance* (1808); (y) John Galt, *The Provost* (1822); (z) [W. H. Pyne], *Wine and Walnuts; or, After Dinner Chit-Chat, by Ephraim Hardcaſtle, Citizen and Dry-Salter* (1823); (zz) *Duodecimo, or The Scribbler's Progreſs. An Autobiography, Written by an Inſignificant Little Volume, and Published Likewise by Itſelf* (1849). Vezi de asemenea numeroaſele procedee ſterniene la autorii bine-cunoſcuți: la Thackeray, în ſpecial în contribuțiile ſale la *The Snob* ca ſtudent la Cambridge; la Balzac (de exemplu *Pielea de ſagri*); la Poe (vezi în ſpecial nuvela „Lionizing“ care are chiar ſi un tratat despre Noſologie); la Dickens, la Melville ſi deſigur la Trollope. Nu mai e nevoie ſă ſpunem că aceaſtă enumerare eſte foarte incompletă. Pentru o bibliografie bună deſi oarecum inexactă despre influența lui Sterne în Franța, vezi F. B. Barton *Etude ſur l'influence de Laurence Sterne en France au dix-hutième ſiècle*. (Paris, 1911) în ſpecial bibliografia retipărită după Pigoreau, pp. 154—57. Pentru alte imitații ſi parodii vezi Wilbur L. Cross, *The Life and Times of Laurence Sterne* (New Haven, 1929), pp. 230—231, 271, 282—85.

D. O GALERIE DE NARATORI ȘI REFLECTORI NECREDITABILI

În general am exclus operele discutate în text. Deſi am încărcat liſta, din motive evidente pentru oricine în direcția tipurilor mai diferite de necreditabilitate, prezența unor lucrări ca „The Spectacles“ trebuie ſă reamintească cititorului că tipul de ironie pe care am numit-o necreditabilitate poate merge de la brutalitatea ſau proſtia concretă ſi nedeclarată la cele mai derutante combinații în unele romane contemporane. Aſ adăuga că, deſi prezența ſau abſența necreditabilității nu ſpune nimic despre calitatea literară, liſta mea ſe bazează în parte pe judecăți de valoare: am exclus multe imitații proaſte după Sterne în ſec. XIX ſi aproape tot atîtea romane despre romancierii în ſec. XX. Pentru economie trebuie ſă mă limitez doar la o ſingură operă pentru fiecare autor, deſi cei mai mulți dintre ei au căzut mereu în iſpita aro-

toare a comunicării secrete. Pentru alte titluri mai recente, vezi *Cumulated Fiction Index* 1945—60, ed. G. B. Cotton și Alan Glencross (London, 1960); cele mai multe romane clasificate ca „Povestiri la persoana întâi“ (pp. 198—217) și „Romane experimentale“ (pp. 178—79) oferă exemple de narațiune necreditabilă.

Kingsley Amis, *Lucky Jim*. Sherwood Anderson, „The Egg“. Jane Austen, *Lady Susan*. Robert Bage, *Hermesprong*. James Baldwin, *Go Tell It on the Mountain*. Djuna Barnes, *Nightwood*. Samuel Beckett, *Molloy*. Saul Bellow, *The Victim*. Stella Benson, „Story Coldly Told“. Emily Brontë, *Wuthering Heights*. Michel Butor, *L'emploi du temps*. Erskine Caldwell, *Journeyman*. Albert Camus, *La peste*. Joyce Cary, *The Horse's Mouth*. Jean Cayrol, *On vous parle*. Jacques Chardonne, *Eva*. John Cheever, „Torch Song“. Anton Chekhov, „Wild Gooseberries“. Ivy Compton-Burnett, *A Heritage and Its History*. Joseph Conrad, *Heart of Darkness*. Walter de la Mare, *Memoirs of a Midget*. Defoe, *Robinson Crusoe*. Dos Passos, *USA*. Dostoevski, „The Dream of a Ridiculous Man“. Georges Duhamel, *Cry out of the Depths*. Marguerite Duras, *Le square*. Lawrence Durrell, *Mountolive*. Maria Edgeworth, *Castle Rackrent*. Hans Fallada, *Little Man What Now?* Faulkner, *The Wild Palms*. Gide, *Les Caves du Vatican*. William Golding, *Lord of the Flies*. Henry Green, *Loving*. Graham Greene, *The Quiet American*. Albert J. Guerard, *The Bystander*. Mark Harris, *The Southpaw*. Hemingway, *The Sun Also Rises*. Joseph Hergesheimer, *Java Head*. Hermann Hesse, *Steppenwolf*. Thomas Hinde, *Happy as Larry*. Aldous Huxley, *Point Counter Point*. Henry James (vezi cap. XII). James Joyce (vezi cap. XI). Valery Larbaud, *A. O. Barnabooth: His Diary*. Ring Lardner, „A Caddy's Diary“. Wyndham Lewis, *The Childermass*. Mary McCarthy, *Cast a Cold Eye*. Carson McCullers, *The Ballad of the Sad Café*. Thomas Mann, *Dr. Faustus*. Katherine Mansfield, „A Dill Pickle“. J. P. Marquand, *The Late George Apley*. Herman Melville, *The Confidence Man*. Henry de Montherlant, *Les jeunes filles*. Wright Morris, *Love among the Cannibals*. Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*. Flannery O'Connor, „The Geranium“. Frank O'Connor, „Mac's Masterpiece“. Edgar Allan Poe, „The Spectacles“. Katherine Anne Porter, „That Tree“. J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*. Jean-Paul Sartre, *La nausée*. Irwin Shaw, „The Eighty-Yard Run“. Allan Sillitoe, „The Loneliness of the Long Distance Runner“. Tobias Smollett, *Humphry Clinker*. Robert Louis Stevenson, *The Master of Ballantrae*. Italo Svevo (Ettore Schmitz), *Confessions of Zeno*. Frank Swinnerton, *A Month in Gordon Square*. Elizabeth Taylor,

„A Red-Letter Day“. Jim-Thompson, *Nothing More than Murder* (una dintre numeroasele povestiri de groază și mister care folosește tehnica impersonală — dovadă prin însăși mediocritatea ei că impersonalitatea în sine nu înseamnă nimic). James Thurber, „You Could Look It Up“. Lionel Trilling, „Of This Time, Of That Place“. Mark Twain, *Huckleberry Finn*. Miguel de Unamuno, *The Life of Don Quixote and Sancho according to Miguel de Cervantes Saavedra, Expounded with Comment, by Unamuno*. Eudora Welty, „Put Me in the Sky!“ Calder Willingham, *Natural Child*. Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*. Marguerite Yourcenar, *Coup de grâce*.

INDICE

- Abrams, M. H., 65, 96, 97, 98,
154, 180, 189, 479
Adam Bede, 266—67, 294
Adams, Robert M., 370
Adecvarea drept criteriu, 258,
287—88
Addison, Joseph, 199
„Adevăratul subiect“; *vezi* Esența;
Subiectul
Adevărul, 163—66; *vezi* și Criteriile
opera, calitățile ei interne
ca interes major al romanu-
lui, 165—66
ca nedepinzînd de vreo res-
tricție 51
în romanul căutării 342—57
metafizic și tehnica, 85
nevoia de ajutor a citito-
rului pentru a-l recunoa-
ște, 149
supralicitat ca țel, 168
Adio arme, 344, 455
Adverbele ca impuritate, 132, 151
Afirmația creditabilă ca tip de
„perspectivă interioară“, 46—
47
Agamemnon, 135, 155
Alazonul, 401
Albérès, R. M., 489
Alegerea
ca sursă a înțelegerii 170—71
definitorie pentru autorul
implicat, 108—10
morală, 40
Alinierea, 102, 105; *vezi* și Stan-
dardele personale
Allott, Miriam, 99, 123
„Alter-ego“-ul auctorial, 106, 118—
19, 145—46; *vezi* și Autorul
implicat
Altick, Richard, 27, 153
Amantul doamnei Chatterley, 114—
16
Ambasadorii, 76, 88, 89, 138, 179,
189, 194, 221, 222, 259, 329,
351, 447
Ambiguitatea, 43, 374—97; *vezi* și
Necreditabilitatea
ca scop în sine, 78—79, 347
conflictul cu alte calități,
175
neintenționată, cap. XI,
XII, 446, 454—60
opoziția cu complexitatea,
430
Amelia, 106—7
Americanul, 433, 442
Americanul liniștit, distanța în,
171, 201
Amory, Thomas, 287
Analogia literaturii cu știința,
103, 148—49; *vezi* și Flaubert
Analogiile romanului cu alte arte
cu drama, 73, 237
cu muzica, 131, 237
cu pictura, 131
cu poezia, cap. IV (*passim*),
58
Anatomia criticii, 97
Anatomia melancoliei, 168
Anderson, Sherwood, Faulkner
despre, 190

- Andreas, Osborn, 398
 Angajarea, 102, 105
 Anti-romanul, 85, 93
Anul 1984, 26
 Apelurile umane, 135
 Apetiturile; *vezi* Interesul
 Apologia, 486
 Apriorismul, 51, 134—35, 163, 217;
 vezi și Regulile abstracte; Cri-
 teriile
 Argumentația ipotetică, 70, 446
Aripile porumbiței, 216 440
 Aristotel, 32, 128, 129, 130, 131,
 133, 146, 152, 154, 166, 199,
 402, 446, 481, 483, 490
 Armonia drept criteriu, 163—64,
 270, 271
Art of Fiction, The, 95, 98, 100
 Arta ca retorică și ca expresie
 anularea distincției dintre ele,
 145—46
 Arta pură, teorii despre, 128—34
 Artificialitatea, 31—33, 49, 71
 ca mijloc de a dobîndi „distan-
 țarea“, 161—62, 203
 Artificiul și realitatea, cap. II
 (*passim*), 132, cap. V
 Așteptările convenționale, 167—68
 Atașamentul emoțional ca țel; *vezi*
 Criteriile, cititorul, efectele ur-
 mărite asupra sa; Înțelegerea
 Auden, W. H., 443
 Auditoriul; *vezi* și Cititorul
 atitudinea autorului față de
 el, cap. IV și V (*passim*)
 tipurile de public și parti-
 cularitățile lor, 129
 Auerbach, Erich, 50, 64, 155, 438
 Austen, Jane, 65, 83, 173, 188,
 203, 209, 236, 293, 299, 320,
 321, 329, 386, 462, 465
Emma, 203, 293, 299, 300—
 26, 329, 386, 399, 446,
 447
 Knightley ca raisonneur
 în, 310—11
 „limitarea“ ei, 173
Mansfield Park, 319
Mănăstirea Northanger, 234
Mîndrie și prejudecată, 147,
 203, 319
Persuasiune, 157, 306—9
 Austen-Leigh, James Edward, 324
 Autobiografia și distanța, 392—93
 Autoexprimarea ca țel în artă, 141
 Autorii obiectivi, valorile lor ne-
 convenționale sau private, 183
 Autoritatea, 205; *vezi* și Privile-
 giul; Narațiunea creditabilă
 Autorul; *vezi* și Autorul implicat
 eclipsat, 35; *vezi* și Narațiunea
 impersonală
 „dispare“ din nou, cap. I și
 II (*passim*), 329—32
 incompatibilitatea cu citi-
 torul, 459
 își modelează cititorii, 158,
 466
 purtătorii de cuvînt ai săi,
 cap. VI
 scrie pentru sine, 125—53
 trebuie să lase impresia că
 nu există, 79—83
 Autorul implicat, 106—11, 196,
 197, 202—3, 248, 264—73, 464
 diferențele dintre operele
 aceluiași autor, 106—7
 emoțiile sale, 121
 la Austen, 188, 313—23
 în *Emma*, 321—23
 la Faulkner, 188
 la Fielding, 188
 la James, 179

- la Lawrence, 115—16, 178
—79
la Meredith, 188
relația cu autorul real, 121
Axel's Castle, 50
Aymé, Marcel, 219, 228—29
- Bage, Robert, 297
Baird, Theodore, 296
Baldwin, James, 329
„Balerca de Amontillado“, 195,
358
Balzac, Honoré de, 30, 82, 222,
228, 400, 465, 469
Banchetul, 344
„Barn Burning“, 366
Barrett, Eaton Stannard, 263
Barry Lyndon, 204, 373, 385
Bart, B. F., 444
Baskett, Sam S., 441
Beach, Joseph Warren, 30, 53—54,
100, 261, 376, 398, 399
despre *Virsta ingrătă*,
James, Henry, 190
The Method of Henry James,
53, 100
Beckett, Samuel, 212, 345, 369
Beebe, Maurice, 177, 179
Beerbohm, Max, 156
„Beldonad Holbein, The“, 440
Belgion, Montgomery, 158
Bellow, Saul, 458, 200, 205, 329,
345, 403, 435
„Benito Cereno“, 253—54
Bennett, Arnold, 86, 99, 185—89
autor implicat, 188
și naratorul din *Două vieți*,
185—86
viziunea ironică asupra per-
sonajelor sale, 188
Bentley, Eric, 189
Bentley, Phyllis, 259
Bertram Montfichet, 288—90
Bewley, Marius, 370, 377, 418
Billy Budd, 226, 260, 267, 432
Bilciul deșertăciunilor, 195, 248
Blackmur, R. P., 95, 97, 189, 259,
297, 398, 440
Blanchot, Maurice, 371
Blindeșea nopții, 238—44
Bloomfield, Morton W., 259
Boccaccio, 50, 209
Decameronul, 37—45
„Șoimul“, 37—43
Bonwit, Marianne, 122
Booth, Wayne C., 477, 486
Bossu, 272
Bostonienii, 88, 422, 440
Bouvard și Pécuchet, 113
Bowen, Elizabeth, 149, 220
Bradbury, Malcolm, 490
Bradley, A. C., 324
Bragg, Ewald William, 400
Brecht, Berthold, 161, 162, 189,
190
Brée, Germaine, 368
Brighton Rock, 202, 227, 335—36
Brontë, Emily, 245, 443
Brooks, Cleanth, 444
Brooks, Van Wyck, 432
Brown, E. K., 156
Browning, Robert, 85, 208, 223,
325, 378
Budgen, Frank, 191
Buechner, Frederick, 371
Bullough, Edward, 161
Bunătatea ca sursă a compasiunii,
169—70
Bunyan, John, 26, 54, 87, 344
Burke, Kenneth, 190, 260, 460,
484, 487

- Burlescul, deosebirea de comedie
făcută de Fielding, 63—64
- „Burnt Norton“, 136
- Burton, Robert, 168
- Butcher, 128
- Butor, Michel, 211
- Cabell, James Branch, 346—47
- Calculul conștient, 27, 141, 300,
301—2, 436—37
- „Caliban despre Setebos“, 208
- Calitatea estetică, dimensiunea
ei morală, 171, cap. XIII
- Calitatea intelectuală, dimensiunea
ei morală, 170—71
- Calitățile abstracte, 368
- Calitățile morale ale cititorilor, 169
- Calitățile „promise“, 168
- „Calule alb, călărețule palid“, 36,
332—35
- Camus, Albert, 61, 184, 200, 204,
349, 352, 370, 371
- Căderea*, 204, 329, 352—54,
370
- Străinul*, 184, 200, 329, 349,
354—55, 370
- Cantwell, Robert, 398, 432
- Cartea lui Iov*, 31—32, 34, 47,
197, 356
- Cary, Joyce, 66, 205, 248—49, 329
- Cei captivi și cei liberi*, 66,
248—49
- Casa umbrelor*, 245, 247, 248, 342
- Castelul*, 329, 344, 345, 368, 370,
447
- Cayrol, Jean, 212, 327, 369
- Căderea*, 204, 329, 352—54, 370
- Călătoria pelerinului*, 26, 344
- Călătorie în jurul lumii*, 288—90,
292—93
- Călătorie la capătul nopții*, 448—53,
471
- Călătorie sentimentală*, *O*, 378
- Călătorie spre India*, 142—46, 237,
486
- Călătoriile lui Gulliver*, 26, 105, 195,
263, 486
- ironia Cărții a IV-a, 382
—83
- „Călugărițe luind micul dejun“,
201
- Cărți de succes (*best seller*), 120,
126
- Betty Barnes*, 245
- Cătunul*, 330
- Căutarea morală ca bază a formei,
355—56
- Ce este literatura?*, 50, 99, 100
- Cehov, Anton, 124, 252
- angajarea sa reală, 104
- despre imparțialitate, 112
- despre neutralitate, 103
- despre subiectivitate, 120
- impersonalitatea sa, 147
- Cei captivi și cei liberi*, 66, 248—49
- „Cei morți“, 55—56, 198, 368
- „Cei trei străini“, 245
- Céline, 448—53
- Centrul conștiinței, 153; *vezi și*
Perspectivele interioare
- Cervantes, Miguel de, 65, 91, 194,
260, 436
- Don Quijote*, 91, 231, 260,
264—65, 282, 303
- Ce știa Maisie*, 76—78
- „Chaperon, The“, 440
- Chapman, R. W., 321, 326
- Character and the Novel*, 488
- Charlotte Summers*, 257—58, 262,
276—78, 280, 281, 283
- Chaucer, Geoffrey, 198, 232, 259

- Chemin des écoliers, Le*, 219
- Chesterton, Gilbert Keith, 461
- Chicago School, 484
- Chikamatsu, Monzaemon, 162, 189
- Cinematograful, 335, 454
- Cititorul, 87—88, 90, 202—3
 ca membru al elitei, 160—61
 contrastul cu autorul, 82
 ideal, 180; *vezi și* Critica
 platoniciană
 încercările de a-l ignora, 68
 postulat, 225
 problema atenției față de
 el, 125—53
 și „pseudo-cititorul“, 178—
 79
 tipurile de „activități“ pe
 care le desfășoară, 361—
 62
 zămislit de autor, 79
- Clair, John A., 433
- Clarissa*, 71, 201, 373, 385, 443
- Claritatea, controlul său, 342—58
 ca țel, 233, 234—36, 438—
 39, 446
- Cleanthes și Celemene*, 295—96
- Cleland, John, 261
- Coardă prea întinsă, O*, 212, 374—
 78, 397, 398, 404, 411, 432—
 33, 442
- Cocteau, Jean, 227, 260
- Codul de valori, 320—21; *vezi și*
 Standardele
- Coerența, 163; *vezi și* Armonia
- Colaborarea cititorului, 360—62;
 vezi și Complicitatea
- Coleridge, S. T., 63, 64, 135, 488
 și suspendarea deliberată
 a suspiciunii, 178
- Colet, Louise, 110
- „Colierul“, 201
- Collingwood, R. G., 155
- Comedia, 43—45; *vezi și* Criteriile,
 cititorul, efectele urmărite
 asupra sa
 ca predeterminînd distanța,
 393
 și tragedia ca impurități,
 128
- Comentariul, 37, 53, 56, 88, 94,
 152, 200, 365; *vezi și* Vocea
 auctorială; Povestirea
 bun sau rău, 286—87,
 cap. VIII (*passim*)
 ca evaluare, 225—31
 ca formă esențială, 200,
 cap. VIII (*passim*)
 ca retorică, 200, cap. VII
 (*passim*)
 conștient, cap. III (*passim*),
 254—59; *vezi și* Nara-
 torul creditabil, 216—59
- corul dramei antice în
 funcția de, 135
- deghizat sub forma com-
 parației, 33
- dramatizat, 264—94
- funcțional, 200
- generalizator, 246—49
- în *Amelia*, 107—8
- la Austen, 308—9, 313—23
- la Aymé, 219—20, 228—29
- la Balzac, 228
- la Bennett, 185—89
- la Cary, 66, 248—49
- la Cervantes, 264—65
- la Cocteau, 227
- la Conrad, 237
- la Dickens, 256—59
- la Dostoievski, 233—34
- la Eliot, George, 246—47,
 266—67

- la Faulkner, 221, 230—31, 366—67
- la Fielding, 56, 225—26
- la Flaubert, 26, 196
- la Forster, 237
- la Greene, 227, 234—35
- la Hardy, 56—57
- la James, 88, 141
- la Joyce, 395, 401—2
- la Lawrence, 115—16
- la Melville, 226—27
- la Sterne, cap. VIII (*passim*)
- la Trollope, 56
- manevrind stările sufletești, 248—54
- ornamental, 200
- plat, 271
- semnificația sa analizată, 45—46
- subminând coerența, 273—86
- și realitatea, cap. II (*passim*), 91
- Comfort, Alex, 370, 468
- Comment c'est*, 212
- Common Reader, The*, 99
- Comparația, 33, 233
- ca evaluare, 233
- Compasiunea; *vezi* Înțelegerea
- Complexitatea, 79—80, 163, 358—62; *vezi* și Criteriile
- ca țel, 236—37
- ironică, 43
- Complicitatea, 362—67
- relația sa cu snobismul, 460
- Compton-Burnett, Ivy, 89, 199, 203
- Conacul*, 447
- Concretețea, 251—52
- Confesiunea, 97
- Confesiunile lui Felix Krull*, 370
- Confesiunile lui Zeno*, 193
- Conflictul dintre țeluri, 242—43; *vezi* și Criteriile
- adevărul și
- ambiguitatea, 176
- „arhitectura“, 74
- compoziția, 74
- însuflețirea, 71
- potențarea, 76—77
- simplitatea, 68
- autenticitatea și complexitatea, 71
- „cunoașterea“ și comedia, 83
- intensitatea și cuprinderea, 68
- interesele calitative și cele practice, 166
- ironia și înțelegerea, 77, 340—41, 387—97; *vezi* și Langbaum
- realismul și
- comedia, 64
- finalitatea morală, 64, cap. XIII (*passim*)
- înțelegerea, 191
- țelurile generale și cele particulare, 76, 78—79
- ținuta morală și comedia, 40—41
- Confuzia
- controlul său, 342—58
- fundamentală, ca țel, 342—46
- în legătură cu arta, 347—50
- morală, 448—53
- „Conlucrarea tacită“ dintre autor și cititor, 357—67
- Conrad, Joseph, 29, 59, 69, 86, 196, 198, 237, 240, 247, 331, 344, 355, 369, 399, 411
- „Inima întunericului“, 196,

- 198, 344, 355, 411
 Kurtz și Marlow în, 331
Lord Jim, 86
Nostromo, 237
 Consecvența, 37, 42, 310—11, 382
 Consensul, presupusul său declin,
 461—64; *vezi și* Standardele
 publice
Contesa de Dellwyn, 272
 Contextul, 151—52
 comentariul furnizîndu-și
 propriul context, 258—
 93
 Contrastul, 167
 Controlul stărilor sufletești, 249—
 54
 Convențiile
 ca sursă a surprizei, 166
 și nevoia de „situație” în
 context, 150—52
 Convîngerile, cap. V (*passim*);
 vezi și Standardele la Bennett,
 185—89
 morale ale cititorului, 158
Copilul natural, 204, 327
 Corecția viziunii deformate a na-
 ratorului, 205
 Corelativul obiectiv, 133—34, 150
Corinne, 222
 Corke, Hilary, 439, 515
Corps étrangères, Les, 327, 369
 Corul în dramă, 258
 Aristotel despre funcția sa
 în drama greacă, 128—
 29
 în drama greacă, funcția sa
 retorică, 128—29
 la Shakespeare, 216
 Corvo, Baron, 177
 „Counterparts”, 150
Coup de Grâce, 439
 Cowley, Malcolm, 239—44, 261
 „Coxon Fund, The”, 409
Craft of Fiction, The, 50, 53, 259,
 330
 Crane, Ronald S., 7, 96, 154, 260,
 269, 295, 400, 444, 466, 479,
 486,
 Crane, Stephen, 51, 69
Cream of the Jest, The, 346—47
 Credința, 33, 38—39, 177—89;
 vezi și Convîngerile; Judecata;
 Standardele; Suprimarea sus-
 piciunii
 romano-catolică în litera-
 tură, 179—82
 Creditabilitatea, 31; *vezi și* Necre-
 ditabilitatea
Crimă și pedeapsă, 169, 174, 237
 Criminalii atrăgători, 175
Crise du Roman, La, 489
 Criteriile; *vezi și* Evaluarea
 bazate pe raționamentul
 ipotetic, 69—70, 446—47
 calitățile generale utilizate
 drept criterii, 58—59
 avantajele și primejdiile,
 59 și urm.
 prin opoziție cu țelurile
 specifice, 130—31
 Criteriile, sursele lor, 66—69
 autorul, atitudinile sale,
 67, 102—122
 expresivitatea, 163—64
 imaginația, 63, 65
 imparțialitatea, 42—43,
 112—16
 impasibilitatea, 116—19
 inspirația, 65
 neutralitatea, 102—112,
 116—17
 obiectivitatea, cap. III
 (*passim*)

- precizia științifică, 103
 seriozitatea, 109, 126—
 27, 461 și urm.
 sinceritatea, 65, 109,
 163—64
 cititorul, atitudinile sale, 67,
 cap. V (*passim*); *vezi* și
 Publicul
 curiozitatea, 165, 174
 indiferența față de
 „conținutul uman“,
 159—61
 interesul analitic, 160—
 61
 obiectivitatea, 159—88
 sensibilitatea, 83, 184
 sofisticarea, 434
 toleranța universală, 112
 cititorul, efectele urmărite
 asupra sa; *vezi* și Tipurile
 accentuarea emoțională
 233—35, 446; *vezi* și
 Înțelegerea
 claritatea, 446
 colaborarea ca sentiment
 361—67; *vezi* și Des-
 cifrarea
 confuzia, 342—57
 distanțarea ca senti-
 ment, cap. V (*passim*)
 implicarea compasivă,
 33, 33—34, 40, 74,
 94, 168—72, 203,
 244, 329, 447
 inducerea visării, 160
 instruirea și delectarea,
 63
 interesul 53, 77—78,
 79, 163—72
 iubirea, 101, 121, 168—
 72
 obiectivitatea, cap. V
 (*passim*)
 plăcerea, 127
 sentimentul libertății, 80
 sentimentul triumfului,
 79
 suspensul, 64, 94, 310
 toleranța universală, 112
 ura, 66, 79, 121, 168—
 72, 336
 opera, calitățile sale
 accentuarea, 366—67
 adecvarea, 258, 287
 adevărul
 realizării personaje-
 lor, 84
 ca ortodoxie tema-
 tică, 60—62
 ambiguitatea, 78—79,
 85
 amestecul de ironie, co-
 medie, tragedie, 74
 armonia, 163, 269, 271
 artificialitatea, 206
 caracterul sublim, 63
 claritatea, 120, 234—36,
 438, 446
 coerența, 163
 complexitatea, 79—80,
 236
 „compoziția“, 74
 concretețea, 251—54
 consecvența, 37—38, 43
 credibilitatea, 75
 economia, 39, 41, 43;
vezi și Expugnabili-
 tatea
 elevația intelectuală, 67
 exotismul, 244
 facilitatea lecturii, 127,
 432, 439
 „ființarea psihică a per-

sonajelor“, 84
 forța scenică, 76
 fuzionarea atitudinilor
 opuse într-o armonie
 ironică, 63
 imediatetea pregnantă,
 59
 impresia că personajele
 dispun de libertate,
 80
 inexpugnabilitatea, 139
 —40, 143—45
 intensitatea iluziei, 43,
 69 și urm.
 interesul, 77—78, 79
 însuflețirea dramatică,
 53, 55, 59, 70
 mărturia ordinii pier-
 dute, 58
 misterul, 244, 342—44
 naturaletea, 64, 89, 176,
 198
 perfecțiunea formală,
 163
 precizia, 39
 probabilitatea, 195
 puritatea, 29, 135, cap.
 IV (*passim*)
 realismul, cap. II (*pas-
 sim*); *vezi* și Realis-
 mul
 scrupulozitatea fap-
 tică, 58
 seriozitatea, 455
 simplitatea, 438
 structura climactică, 94,
 166—67
 suspensul, 64, 94, 310
 tonul „înaintat“, 428—
 29
 unitatea, 64
 varietatea, 64

veridicitatea psihică,
 72—73
 violența realității fizice,
 168

Critica

generică, *vezi* Criteriile,
 opera, calitățile sale
 platoniciană operînd cu
 idealuri abstracte, 134—
 35
 tematică, 60—61
Cuib de vipere, 183, 202, 439
 Culegerile, problema lor formală,
 278—81
 Culminația, 94, 166—67
 Curiozitatea, 174
 ca interes intelectual, 165—
 66
 Curtis, Jean Louis, 82—83
 Daiches, David, 84, 154, 190, 388,
 444
Daisy Miller, 340—42
Dansul finului, 262
 Dante, Alighieri, 105, 177, 179,
 401
 d'Aquino, Toma, 390, 400, 402
David Copperfield, 170
David Simple, 272
Death of the Heart, The, 149
 „Death of the Lion, The“, 409, 440
Decameronul, 37—45
Declin și prăbușire, 203, 247—48
 Defoe, Daniel, 54, 65, 109, 399,
 400
Moll Flanders, 198, 383—
 85
 „The Shortest Way with the
 Dissenters“, ironie și în-
 truchipare realistă în,
 380—82
 Descartes, René, 291

„Desenul din covor“, 65, 67, 440

Detaşarea, *vezi* Impasibilitatea

De veghe în lanul de secară, 200, 265

De Voto, Bernard, 97, 369

Dezumanizarea artei, 30, 58, 159—60

Dickens, Charles, 30, 49, 87, 125, 171, 222, 245, 248, 256, 294, 369, 461, 473

David Copperfield, 170

Marile speranțe, 149—50, 201—2, 224, 351

Prăvălia de antichități, 257, 258—59

Didacticismul, 351—52, 487

Diderot, Denis, 297

Dificultatea, 354—62

de neînălțurat prin studiu, 387

și deosebirea față de obscuritate, 360

Dimensiunea morală a romanului, ca retorică, 487

Disimularea folosită pentru a menține iluzia realității, 74

Distanța, 80, 201—5, 249—50

controlul său, 300—323

dintre autorul implicat și cititor, 203

dintre autorul implicat și personaje, 203

dintre autor și narator, 204—5

dintre narator și autorul implicat, 201

dintre narator și cititor, 201—2

dintre narator și personaje, 201

drept criteriu abstract, 382

emoțională, 162, 332

estetică, 161—63, 201, 203

fizică; *vezi* Distanța

în *Portret al artistului în tinerețe*, 385—97

în teatrul chinezesc, 189—90

morală, 202

problemele sale, 403—433

psihică, 161

socială; *vezi* Distanța

supra- și sub-distanțarea, 161, 434

și tulburarea sa; *vezi* Ironia; Necreditabilitatea

temporală; *vezi* Distanța tipurile sale, 201

Distanțarea; *vezi* și Distanța

emoțională, 201

estetică, 160—62, 201, 202

Distincția extrinsec — intrinsec, 139—42

Distincția dintre povestire și prezentare, 129—30, 199, 244—

46, 252, 264—93

caracterul reciproc al opoziției, 41

dezvoltarea dogmei ostile povestirii, 52—58

dubii privind utilitatea sa, cap. I, II (*passim*)

judiciozitatea sa pusă sub semnul întrebării, 45, 57

la James, 52

necorelată în vreun fel cu impasibilitatea, 117

Distincțiile arbitrare dintre formă, conținut și tehnică, 465

„Diverse” aspecte”; *vezi* „Counterparts”

- Divina Comedie*, 105
 Doctrinile autonomiei, 483
 „Documentele Aspern“, 420—31, 471
 Donleavy, J. P., 371
 Donogue, Denis, 401
Don Quijote, 91, 231, 260, 264—65, 282
 Dorințele în literatură, contrastate cu dorințele reale, 169
 Dos Passos, John R., 240, 329
 Dostoevski, Fiodor, 48, 90, 174, 175, 220, 233, 267, 295, 317, 343, 354
 bogăția valorilor în, 174—75
 complexitatea morală în, 175
 Crimă și pedeapsă, 174
 Frații Karamazov, 48, 90, 150, 233, 261, 317
 „Visul unui om ridicol“, 156
Două vieți, 185—89
 Dovezile interne opunându-se celor externe, 392
 problema lor, 436—37
 Dowden, Edward, 122
 Dozarea, 329—30
 Drama
 ca retorică, 137
 ca termen cheie folosit de Lubbock, 53
 greacă, 202
 funcția retorică a corului analizată de Coleridge 135
 imparțialitatea sa, 113
 în raport cu standardele realismului, 135
 și ficțiunea, comparate, 456
 Dramaticul, analizat ca termen, 206-8
Dr. Faust, 196, 200, 203, 262
 Dryden, John, 96, 194, 211
 „Examinarea femeii tăcute“, 64
Dublul, 220, 267
 Duhamel, 329
 Dujardin, 154, 463, 469
 Dunton, John, 290—91, 293—94
 Dupee, F. W., 442
Early Masters of English Fiction, 295, 296, 297
 Eastman, Richard, 369, 370
 Echilibrul drept criteriu, 167
 Eclipsarea auctorială, 330
 Economia, 39, 41, 43—44,; *vezi* și Expugnabilitatea
 Edel, Leon, 95, 376, 397, 432, 456
 despre eșecul comunicării, 456
 despre „O coardă prea întinsă“, 376
Educația sentimentală, 72, 110
 Efectele; *vezi* Criteriile, cititorul, efectele urmărite asupra sa
 „alienante“, 161—62, 201;
 vezi și Distanța
 comice, 40
 ierarhizarea lor, 446—47
 incidentale, 43
 Egalii romancierului, 464—66
Egoistul, 198, 248
 Ehrenpreis, Irvin, 399
 Einstein, Albert, 81
 Eironul, 401
 Eliot, George, 16, 49, 122, 192, 194, 246, 248, 266—67, 294
 Middlemarch, 26, 194, 246, 248

- Eliot, T. S., 105, 133, 136—37,
151, 179, 188, 388, 467
corelativul obiectiv, 133
epigrafele ca retorică, 136—
37
Patru cvartete, 105
„Tărîmul pustietății“, 137,
188
- Elitismul, 159—61
moralitatea sa, 460—66
- Elliot, George P., 371
- Ellis, G. U., 294
- Ellison, Ralph, 153, 158
- Ellmann, Richard, 99, 101, 156,
371, 392, 394, 401
- Emma*, 152, 166, 169, 203, 294,
300—323
- Emoțiile, solicitarea lor, 135
umane, ca impurități, 166
- Empatia; *vezi* Distanța; Înțele-
gerea
- Empson, William, 203, 295
despre *Ulise*, 387—88
- Endgame*, 369
- English Common Reader, The*, 27
- English Novel: From the Earliest
Days to the Death of Joseph
Conrad, The*, 96, 97
- Epitaf, pentru un câștigător mărunt*,
193
- Erasmus, 281, 373
- Erezia
didacticistă, 483
tramei, 483
- Eroarea
„afectivă“, 172, cap. V
(*passim*)
intenționalității, 455
- Eroul picaresc, 448
- Eschil, 59
- Esența; *vezi* și Subiectul
noțiunea analizată, 140—42
și retorica, 403—434
transformarea sa, 409—434
- Euripide, 128, 130, 152
- Evaluarea, 36; *vezi* și Criteriile
autorului, 47, 118
prin calități generale, 58
și urm.; *vezi* și Criteriile,
opera, calitățile sale
problema sa, 60—61,
239—44
și comentariul, 57
și definițiile normative, 60
procedeele sale, 329—30
- Ewald, William Bragg Jr., 297—
98, 360—61, 400
- Evans, Bertrand, 259
- Evans, Oliver, 376
- „Examinarea femeii tăcute“, 64
- Exegeza, 56; *vezi* și Comentariul
- Exotismul, 243
- Expresia bine făcută, 457
- Expugnabilitatea ca test al unui
pasaj, 139—40, 143—46; *vezi*
și Economia
- Facilitatea lecturii drept criteriu,
127, 431—32, 438—39
„Fact in Fiction, The“, 96
- Falsa mândrie, ca obstacol în ca-
calea tehnicii, 463—64
- Falsificatorii de bani*, 262, 263, 296
- Fanny Seymour*, 235
- Fantezia, 66
- Faptele
drept criteriu pentru ro-
manul adevărat, 65—66
în comentariu, 217—25
maleabilitatea lor, 149, 150
—51

- Farmecul ca țel, 243
- Farrell, James T., 150, 151, 176, 443
- Farrer, Reginald, 324
- Faulkner, William, 61, 62, 95, 125, 126, 153, 156, 177, 184, 188, 190, 197, 202, 205, 213, 231, 248, 286, 329, 330, 338, 447, 465
- „Barn Burning“, 366
- indiferența față de cititor, 125—27
- invidia față de poet, 125
- Lumină în august*, 221, 233, 237
- Nechemat în țărână*, 205, 230
- Pe patul de moarte*, universalii în, 89, 148, 206, 329
- Zgomotul și furia*, 149, 197, 205, 262, 331, 364—67
- Fedra*, 150
- Femei îndrăgostite*, 116
- Fenix vine prea adesea*, 38
- „Fiara din junglă“, 336—38, 354, 418
- Ficella*, 26, 138, 139, 141, 310, 422
- Fiction and the Reading Public*, 27
- Fiction and the Shape of Belief*, 485
- Fiction and the Unconscious*, 27
- Ficțiunea
- didactică, 26, 62, 87, 165
- deosebită de retorică, 26
- pură, dezirabilitatea sa, 146—53
- Fiedler, Leslie, 467
- Fielding, Henry, 37, 49, 54, 65, 69, 70—72, 87, 107, 109, 117, 188, 198, 205, 206, 216, 218, 225, 266, 322, 438, 446, 465, 481, 485
- Amelia*, autorul implicat în, 106, 107, imitatorii săi, 271—73
- intervențiile defensive, 56
- Jonathan Wild*, 106, 107, 117, 201
- ironia în, 379
- Joseph Andrews*, 63, 64, 107, 117
- definiția formei dată de Fielding, 64—65
- autorul implicat, în, 106, 264
- realismul în, 70—72
- Shamela*, autorul implicat în, 107
- Tom Jones*, 26, 64, 70—72, 107, 117, 195, 198, 199, 200, 205, 216, 218—19, 223—24, 225—26, 231, 247, 257, 265—66, 268—71, 276, 277, 295
- autorul implicat în, 106, 225
- diferitele versiuni ale autorului implicat, 105—6
- Fielding, Sarah, 245, 271—72, 296
- Fiesta*, 247, 262
- Fii și îndrăgostiți*, 109, 351
- Fin de la nuit*, *La*, 98
- Findlater, Jane, 190
- Findlater, Mary, 190
- Fitzgerald, F. Scott, 101, 198, 224, 236, 261
- Blîndețea nopții*, 238—44
- Flash-back-ul* ca tehnică, 48, 239—44
- Flaubert, Gustave, 26, 36, 46, 47, 53, 58, 66, 69, 71—72, 73, 80, 98, 100, 101, 120, 125, 136,

- 160, 196, 251, 255, 330, 386,
480
 Correspondence, 122, 123,
 189
 despre impasibilitate, 116—
 17
 Educația sentimentală, 72,
 110
 flexibilitatea sa, 53
 folosirea comentariului, 26,
 196
 folosirea ironiei, 120
 Ispitirea Sfântului Anton,
 120, 126
 Madame Bovary, 26, 47, 57,
 72, 124, 329, 394, 444
 Salammbô, 120
 urmărind să dobândească
 neutralitatea omului de
 știință, 103, 104
Fluxul conștiinței, 90—91, 209
 ca mijloc de prezentare
 realistă, 84
Focalizarea dublă la James, 403—
431
Folliot, Denise, 154
Ford, Madox Ford, 54, 69, 79,
95, 109, 237, 240, 284, 327, 398,
432
 autorul trebuie să nu slă-
 bească din ochi cititorul,
 125
 despre imediatețea preg-
 nantă, 59
 împotriva vocii auctoriale,
 54
Foreword to Fiction, A, 97
Forma, 77—78, 465; *vezi* și In-
teresul
 abstractă, 167—68
 estetică ca obiect al con-
 templării, 160
 în *Joseph Andrews*, defini-
 rea sa, 63—64
 pură, 131—32
 și conținutul, cap. IV (*pas-
 sim*)
 „virtușelor budinci cu
 sirop“, 57
Forman, H. Buxton, 122
Forster, E. M., 30, 49, 99, 142—46,
177, 189, 237, 294, 369
 Aspecte ale romanului, 49,
 189
 Călătorie spre India, 142—
 46, 237
 „Four Meetings“, 432, 440
 Frații Karamazov, 48—49, 90, 147,
 150, 175, 216, 233—34, 261,
 317, 342—43, 352, 354
 Fräulein Else, 91
Friedman, Melvin, 213
Friedman, Norman, 211, 401
„Friends of the Friends, The“,
405, 406—7
Fructele miniei, 246
Frumusețea ca sursă a compa-
siunii, 170
Fry Christopher, 38
Frye, Northrop, 66, 97, 345
Fuller, Edmund, 466
Furrètiere, Antoine, 193, 260
Galsworthy, John, 99
Gardiner, Harold C., 466
Gargantua, 281, 292, 378
Garnett, Constance, 294
Gas-House McGinty, 150, 176
Gelozie, 92—93, 101
Generalul sedus, 263
Genul; *vezi* Tipurile
Gerhardi, William, 439

- Gibby, Leigh, 28, 399
 Gibson, Walker, 178
 Gide, André, 84, 154, 229, 262,
 263, 280, 286, 296, 332, 345,
 373, 448
 Lafcadio în chip de criminal
 seducător, 460
 Gilbert, Stuart, 191, 388, 390, 400
 Gillie, Christopher, 324
Ginger Man, The, 371
 „Given Case, The“, 405
 „Glasses, The“, 440
 Goana după ironie, 433—40
 Goddard, Harold C., 398
 Goethe, 102
 Gogol, 133—34
 Gold, Herbert, 345, 445
Golden Bowl, The, 310, 405
Good Soldier, The 327
 Goodman, Paul, 261, 266, 294,
 368, 370
 Gordon, Caroline, 51, 59, 60, 95,
 191, 251, 368, 389, 480
 Gorman, Herbert, 400, 401
 Green, Henry, 199
 Greene, Graham, 61, 201, 205, 227,
 234, 329, 335—36, 458
 Brighton Rock, 202, 227,
 335—36
 Guetti, James L, Jr., 212, 369
Gura calului, 205
 Guttman, Judith Atwood, 28
 Gutwirth, Marcel, 28, 212, 371
Guvernanta, 272, 295

 Hafley, James, 443
 Hagopian, John, 432, 442
 Hamilton, Clayton, 294
Hamlet, 113, 196, 237, 330
Happy as Larry, 371
 Harbage, Alfred, 192, 431

 Harding, D. H., 326
 Hardy, Thomas, 56, 150, 166, 236,
 245, 455, 458
 Primarul din Casterbridge,
 96, 236
 Harris, Mark, 29, 50, 127, 296, 363,
 469
 Harvey, W. J., 261, 294, 488
 Hassan, Ihab, 489
 Hawthorne, Nathaniel, 55, 441
 Hays, E. N., 324
 Hays, H. R., 432
 Heilman, Robert, 376, 397
 Hemingway, Ernst, 37, 184, 196,
 199, 297, 329, 335, 344, 357,
 435, 455, 467
 „Un loc curat și luminos“,
 357
Henderson regele ploii, 205
Henric V, 258
Henry Esmond, 195
 Heraclit, 136
Hermesprong, 297
 Hesse, Hermann, 165, 344, 345
 Hicks, Granville, 122, 153
 Hinde, Thomas, 371
 Hitler, 457, 462
 Hoggart, Richard, 124
Holy Sinners, The, 262
 Homer, 32, 35, 48, 65, 129, 130,
 177
 Iliada, 32—33, 166, 224
 Odiseea, 33—34, 48, 49,
 330
 Hopkins, Gerard Manley, 179—
 80, 444
 Horațiu, 285
 Hough, Graham, 414
House in Paris, The, 220
House of Fiction, The, 95, 262, 368
 Howard, Richard, 467

- Howe, Irving, 467
 Howells, William Dean, 85
Huckleberry Finn, 171, 199, 200,
 201, 204, 206, 358, 429
 necreditabilitatea lui, 358
 „Humble Remonstrance, A“, 100
 Hume, David, 105, 471
 Humphrey, Robert, 84
 Huxley, Aldous, 60, 95, 201, 240,
 262, 280, 286, 345, 458
- Ibsen, Henrik, 137, 191
Idea in Fiction, The, 294
 Ideile ca impuritate, 154
 Identificarea, 119, 200—201, 203,
 243, 335, 453
 cu autorul, 265—73
 naivă, 120
 Ierarhizarea Țelurilor, 351—52
Iliada, 32—33, 166, 224
 Imagistica, 165, 173, 329; *vezi și*
 Simbolul
 Imitarea vieții de către artă, 114
 Imoralitatea în roman; *vezi* Mora-
 litatea
Imoralul, 260
 Impasibilitatea, 42, 112—16
 Implicarea, 203
 emoțională, 169—72; *vezi*
 și Înțelegerea
 „Impressions of a Cousin, The“,
 405
Inconșiența, 204, 210, 376; *vezi*
 și Ironia; Necreditabilitatea
 rolul său dramatizant, 404
 —440
 Individualitatea
 auctorială, 105
 standardelor ca sursă a di-
 ficultăților înainte de
 James 382—84
- „In Dreams Begin Responsibilities“, 212
Inelul și cartea, 85
 „Inima întunericii“, 196, 198,
 344, 355, 411
 Inocența ca sursă a compasiunii
 172, 186
 Inspirația, 65
Insula comorii, 52
 Inteligența
 auctorială, calitatea sa,
 230—31
 centrală, 72, 75—76, 76—
 79, 301—2, 332; *vezi și*
 Perspectivele interioare
 cititorului și necreditabili-
 tatea, 397
 Intensitatea
 emoțională ca țel, 234—35,
 446
 iluziei, 43, 69 *și urm.*
 realității fizice, 90—92, 168
 Intențiile
 auctoriale, 483
 problema lor, cap. XI—XII
 (*passim*); *vezi și* Crite-
 riile; Tipurile
 Interesul, 78—79, 164—72
 ca țel la James, 52—53
 drept criteriu general, 78
 static, 168
 Interesele, la dispoziția romancier-
 ului, 68 *și urm.*
 calitative („estetice“), 165
 —69
 așteptările convențio-
 nale, 167
 calitățile „promise“,
 168—69
 cu schimbări progre-
 sive, 169

- formele abstracte, 167—68
 la Bennett, 186—88
 la Dostoevski, 174
 modelele cauză — efect
 166
 intelectuale (cognitive),
 165—66
 la Bennett, 188
 la Dostoevski, 174
 practice, 40—41, 44—45; *vezi și* Înțelegerea; Implicarea emoțională; Ura
 dorința pedepsirii comice, 44—45
 dorința succesului,
 40—41
 la Bennett, 185—88
 la Dostoevski, 174
 conflictele dintre ele, 173—77
 „Interpretări profunde“, 435—37
 Intimitatea
 cu naratorul, 268
 psihică, 90—91
 „In the Cage“, 440
 Intriga; *vezi* Trama; Subiectul
 Intrinsec — extrinsec, 128—31
 Intruziunea auctorială, 71—72; *vezi și* Vocea auctorială; Comentariul
 Invariantele (constantele) estetice, 237; *vezi și* Criteriile
 Invocația ca retorică, 32—33
 Irealitatea eroilor, 176
 Ironia, 36, 43, 204, 357—67, 382—83
 ca țel general, 58, 77, 438
 complicitatea ca efect al său, 362—67
 dificultățile întâmpinate înainte de James, 378—84
 dramatică, 94, 221—25, 282, 311—13, 343; *vezi și* Criteriile
 goana după, 433—40
 romantică, 391
 și întruchiparea, 380—82
Ispitirea Sfintului Anton, 120, 125
Istoria adevărată, 378
Italianul, 246
 Iubirea și ura; *vezi* Înțelegerea
Izvorul sacru, 76, 351, 369, 377 438, 440
 În căutarea timpului pierdut, 196, 200, 349, 369
 Proust deosebit de „Marcel“ în, 349—51
 „Îngropat de viu“, 250, 253, 254
 Însuflețirea, 90—91
Întreaga familie: un roman de doisprezece autori, 169
 Întruchiparea, relația sa cu ironia, 382—83
Întuneric la amiază, 105
 Înțelegerea, 33, 34, 40, 74, 94, 168—72, 203—4, 243, 329, 447
 apelurile ce îi sînt adresate direct, 134
 ca rezultat al bunătății, inteligenței sau frumuseții, 169—70
 ca rezultat al izolării, 332—40
 ca rezultat al răsturnării reacțiilor firești, 152—53
 ca rezultat al suprimării perspectivelor interioare, 306

ca rezultat al tăcerii auctoriale, 330—31

la Dostoevski, 174

nediscriminată, 119—20

față de răul din realitate
puterea cinematografului de a o declanșa,
453—54

puterea perspectivelor
interioare de a o declanșa, 448—60

și judecata, 300—23

Jacques le fataliste, 297

James, Henry, 26, 29, 30, 37,
39, 51, 53, 54, 57, 59, 68, 69,
71—79, 82, 84, 87, 88, 89,
90, 94, 100, 101, 131, 138, 159,
160, 168—69, 179, 192, 210,
212, 216, 221—25, 233, 240,
252, 253, 254, 261—62, 266,
284, 285, 286, 293, 294, 297, 299,
300, 302, 310, 330, 350—51,
368, 373, 398, 403, 404—5,
405—8, 410, 425, 433, 435,
437—38, 440, 441, 442, 447
Ambasadorii, 76, 88, 89,
138, 179, 189, 194, 221,
222, 259, 329, 351, 447

Art of Fiction, The, 95, 98, 100

Art of the Novel, The, 95
97, 98, 100, 398, 440,
cap. II, XII (*passim*)

Bostonienii, 88, 422, 440

Ce știa Maisie, 76—79

Daisy Miller, 340—42

despre ironie ca refugiu,
77, 120

despre judecarea tramei
(subiectului), 446—47

despre obiectivitatea lui
Maupassant, 101

despre reordonarea vieții,
51

despre zămisirea (modelarea) cititorului, 29, 360
„Documentele Aspern“,
420—31, 441, 471

evoluția observatorului la,
404—433

„Fiara din junglă“, 336—
38, 354, 418

flexibilitatea sa, 52—53

folosirea *ficelilor*, 26, 138—
41, 422

French Poets and Novelists,
97

fuziunea substanței cu
forma, 140

„Gustave Flaubert“, 97
Henrietta Stackpole ca
ficelă, 151

Izvorul sacru, 76, 351, 369,
377, 438, 440

împotriva regulilor, 51

Letters, 95

„Liar, The“ („Mincinosul“),
412—20, 423

mai puțin dogmatic decât
urmașii, 53, 88

naratorii suspectați, lista
lor, 432

naratorul necreditabil, 377,
403—440

„Next Time, The“, 408

Notebooks of Henry James,
The, cap.ii, II, XI XII
(*passim*), mai cu seamă,
98, 398

„Novels of George Eliot,
The“, 98

- „O coardă prea întinsă“ ca problemă, 212, 374—78, 397, 398, 404, 411, 412, 432—33, 442
Portretul unei doamne, 139, 140—41, 275, 423
 Prefețele sale; *vezi* James, Henry, *Art of the Novel, The*
Prințesa Casamassima, 76, 294, 375, 408
 problema intențiilor, la 404—34, 435—37
 „Pupil, The“, 432—33, 440
Roderick Hudson, 74, 297, 398, 410
Spoils of Poynton, The, 204, 231, 410, 423, 490
 seriozitatea sa artistică, 57
 „subiectul“ și tratarea, 72—73
 teoria observatorilor, 75, 404—411
 țelurile sale generale, 67, 72—79
Virsta ingrătă, 88—89, 190, 199, 221, 373, 399
 Jarrell, Randall, 121, 372
 Jarrett-Kerr, Martin, 545
Jeunes Filles, Les, 469
 „Jilting of Granny Weatherall, The“, 101
John Buncl, 287
 Johnson, Dr. Samuel, 63, 345
Jonathan Wild, 106, 118, 201, 379
 Jones, Alexander E., 376, 398, 443
Joseph Andrews, 106—7, 118, 207—8, 264, 277
 definirea sa, 63—64
Joshua Trueman, 256
 Joyce, James, 51, 65, 80, 84, 89, 148, 149, 154, 191, 192, 252, 286, 345, 359, 387, 389, 390, 391, 392, 397, 400, 401, 435, 443, 463
 asupra „firescului“ ca țel, 51
 „Cei morți“, 55, 198, 368, Dedalus, Stephen, 151, 172, 208, 387
 integritatea sa, 172
 ironia sa, 390—96
 epifaniile, 172, 388, 393—94
James Joyce (Ellmann), 99, 100, 156, 371, 392, 394, 401
 Leopold Bloom ca „om bun“, 172
 Molly Bloom, 93, 176
 moralitatea din operele sale, 171—72
Portret al artistului în tinerețe, 114, 132, 171—72, 208, 212, 262, 329, 285—97, 401, 404, 434
 revizuirea lui *Stephen Hero*, 132—33, 232, 394—96, 401
Ulise, 50, 89, 100, 114, 184, 329, 358, 371, 385—97, 400, 404, 438
Veghea lui Finnegan, 51, 167, 201, 359—60, 371, 387
Work in Progress, 371
 Joyce, Stanislaus, 394
 Judecata; *vezi* și Standardele auctorială, 48, 149—50; *vezi* și Comentariul de valoare, 48—49

- dezinteresată, în ficțiune,
169—70
explicită; *vezi* Comentariul
morală
 ca impuritate, 163
 ca inseparabilă de for-
 mă, 465
 făcută de cititor, 170—
 71
naratorului, 82, 186
romancierului, 465; *vezi*
 Vocea auctorială; Co-
 mentariul
Jument verte, La, 228—29
Justiția; *vezi* Imparțialitatea
- Kafka, Franz**, 201, 329, 338—40,
345, 352, 368, 369, 435, 447,
463
 Metamorfoza, 201, 338—40
Kauffmann, Stanley, 123
Keats, John, 102, 122, 126
Keene, Donald, 189
Kellog, Robert, 488
Kenner, Hugh, 155, 400
Kermode, Frank, 491
Killham, John, 472—77, 486—87
Kind Hearts and Coronets (titlu
de film), 156—57
Kirkman, Francis, 263
Knight, Kobold, 54, 95
Knight, Wilson G., 113
Koestler, Arthur, 105
Krieger, Murray, 155, 189
- Langbaum, Robert**, 85, 98, 325
Language of Fiction, The, 485
*Languages of Criticism and the
Structure of Poetry, The*, 97
Lardner, Ring, 35, 149, 200, 201,
363
 „Tunsoarea“, 35, 149, 200
La răscruce de vinturi, 245, 436,
443
Lascelles, Mary, 308
Laughter in the Dark, 111—12,
123
Lauter, Paul, 123
Lawrence, D. H., 99, 114—16,
124, 178, 199
 *Amantul doamnei Chatter-
ley*, 114—16
 autorul implicat la, 115,
 178
Lăcrămile ca reacție inartistică,
159—62
Leavis, F. R., 377
Leavis, Q. D., 27, 119, 153
Leggett, H. W., 112, 266, 294
Lerner, Laurence, 28, 65
Lesser, Simon, 27
 „Lesson of the Master, The“, 440
Levin, Harry, 388
Lewis, R. W. B., 60—62, 96
Liberal Imagination, The, 96
Libertatea personajelor și tehnica
80
Lidell, Robert, 398, 468
 despre „O coardă prea
 întinsă“, 376
Linn, James Weber, 97
Litera stacojie, 247
Literatura ideală, 180; *vezi* și
 Platon; Regulile abstracte
Literary Opinion in America, 260
Living Novel, The, 50, 153
Locke, John, 291
Lodge, David, 485, 488, 489
Lolita, 292, 438, 439, 444, 459—60,
468
Longinus, 63, 96
Lord Jim, 86

- Lubbock, Percy, 30, 36, 50, 53,
54, 76, 89, 95, 199, 222—25,
259, 330, 397
- Lucian, 378
- Lumină în august*, 221, 233, 260
- McAuley, Allan, 190
- Macbeth*, 136, 149, 152, 202, 237
- McCarthy, Mary, 96, 259, 434—45,
443
- Machado de Assis, 193
- McKeon, Richard, 154, 479
- McKillop, Alan D., 295, 296, 297,
400
- Madame Bovary*, 46—47, 49,
57, 113, 124, 329, 444
- Malraux, André, 61, 156
- Man of Feeling, The*, 297
- Man of Letters in the Modern
World, The*, 96
- Mandel, Oscar, 260
- Manierisme, 167
- „Manifestul“ Jolas, 125
- Mann, Thomas, 61, 84, 154, 196,
200, 203, 262, 280, 286, 344,
345, 370, 463, 468
- Manon Lescaut*, 246
- Man's Fate*, 156
- Mansfield, Katherine, 29, 452
- Mansfield Park*, 319
- „Mantaua“, 133
- Marele Gatsby*, 198, 203, 224, 238,
240, 243, 410
- Marile speranțe*, 149—50, 224,
351
- distanța în, 201—2
- „Marile tradiții“, 65; *vezi* și
Regulile
- „Markheim“, 156
- „Marriages, The“, 440
- Martin, Terence, 432, 442
- Martin Chuzzlewit*, 222
- Masca, 108; *vezi* și Autorul im-
plicat
- Materia (substanța) și modali-
tatea; *vezi* Esența; Subiectul
- Matthiessen, F. O., 98, 376, 423,
432, 440, 441
- Matlaw, Ralph E., 261
- Maugham, Somerset, 117, 171
- Maupassant, Guy de, 73, 101,
201, 232
- Mauriac, François, 51, 80, 81,
124, 125, 150, 183, 202, 213,
329, 439
- Cuib de vipere*, 183, 202,
439
- despre atenția față de ci-
titor, 125
- romanul și indeterminarea
vieții reale, 51
- Mărturia (depoziția; atestarea)
autoritară
- a Atenei, 34
- a lui Dumnezeu, 32, 47
- a naratorului, 40; *vezi* și
Naratorul creditabil
- a lui Zeus, 33
- Medea*, 149
- Melanchta*, 168
- Melodrama, 170
- Melville, Herman, 201, 206, 226,
250, 253—54, 260, 267
- „Benito Cereno“, 253—54
- Mercier, Vivian, 101
- Meredith, George, 69, 100, 101,
191, 192, 198, 248, 337, 400
- Mérimée, Prosper, 246
- Meșteșugul romanului; vezi Craft
of Fiction, The*
- Metafora, 48, 233

- Metamorfoza*, 201, 338—40
Metamorphoses du Roman, 489
 Metoda critică, cap. II (*passim*),
 163—64, 445—48; *vezi* și
 Criteriile
Method of Henry James, The, 96
 Metrul și rima, 167
Middlemarch, 5, 194, 246, 248
 „Miezul“ operei literare; *vezi*
 Esența
 Mill, John Stuart, despre valoarea
 scăzută a tramei, 189
 Miller, Henry, 434, 438
 Millett, Fred B., 122—23
 Milton, John, 179—81, 368
Mimesis, 50, 64, 155, 438
 „Mincinosul“, 412—20, 423
Mirror and the Lamp, The, 96,
 97, 164, 189, 479
 Misterul ca țel, 243
 Mistificarea, 342—43
 „Mitul lui Sisif“, 355
 Miturile, 183; *vezi* și Standardele,
 modelele individuale, 48
 căutării, 345—46
Mîndrie și prejudecată, 147, 203,
 319
Mănăstirea Northanger, 234
Mîndră lume nouă, 195, 262, 458
Moartea după amiază, 297
Moby Dick, 206, 250
 Modelele cauză — efect, interesul
 suscitat de ele, 166—67
 „Modern Fiction“, 100, 153
Modification, La, 211
 Molière, Jean Baptiste, 282
Moll Flanders, 198, 383—85, 386
 realismul psihologic preg-
 nant în, 384—85
Molloy, 369
 Monologul dramatic, 93
Monsieur Verdoux (titlu de film),
 156
 Montague, C. E., 211
 Montaigne, 168, 274, 278—80,
 281, 282, 290
 Montarea spectaculară ca retorică,
 128
 Montherlant, Henry de, 469
 Moralitatea, 74—75; *vezi* și
 Convingerile; Standardele
 ca depinzînd de „cantitatea
 de viață trăită“, 74—75
 drept criteriu, cap. XIII
 (*passim*)
 dubioasă ocolește explicitul,
 119
 Lawrence despre prezența
 ei în roman, 114
 „scriituri izbutite“, 457
 și tehnica, 446—66
 Moravia, Alberto, 61—63
 Morris, Wright, 329, 345
 Morrison, A. J. W., 98
 Morse, J. Mitchell, 401
Moș Goriot, 169
 Motivațiile, relația lor cu inten-
 țiiile, 461
 Mudrick, Marvin, 316, 324, 326
 Muir, Edwin, 469
 Muir, Willa și Edwin, 368
Muntele vrăjit, 344
 Murdoch, Kenneth B., 98, 376, 440
 Murry, John Middleton, 326, 467
 Musset, Alfred de, 110
 Nabokov, Vladimir, 111—12, 123,
 153, 292, 358, 360, 438, 439,
 459—60, 468
Lolita, 292, 438, 439, 444,
 459—60, 468

- „On a Book Entitled
Lolita“, 153
- „Vane Sisters, The“, 358
- avertizînd împotriva iden-
tificării, 460
- Naratorul; *vezi* și obiectivul ca-
merei de luat vederi; Centrul
conștiinței; Inteligența cen-
trală; Reflectorul
- ca persoană, 330—31
- conștient de sine, 200
- creditabil, 110, cap. VII,
348 351
- ca purtător de cuvînt,
36, 264—73
- definirea sa, 204
- în *Emma*, 312—23
- deghizat, 197
- dramatizat, 195—98
- failibil; *vezi* Necreditabili-
tatea
- în desfășurare, 330—31
- înșelător, 94, 204, 353,
412—20; *vezi* și Necre-
ditabilitatea
- locvacitatea sa, 248
- necreditabil, 331, 353—55;
vezi și Necreditabilitatea
- definirea sa, 204
- nedramatizat, 195—96
- nerecunoscut, 197—98
- omniscient, 41, 70, 75, 80,
86, 194, 333
- Narațiunea; *vezi* și Comenta-
riul; Rezumarea; Povestirea
- creditabilă ca sursă a dis-
tanței, 119
- dramatizată, 36, 137; *vezi*
și Scena
- impersonală, 36, Partea
III-a (*passim*)
- ipotetică, 232
- moralitatea sa, 446—66
- omniscientă, 202
- prețul său, 404—440
- prin intermediul notelor de
subsol, 219
- și subiectivismul, 118—22
- Naturaletăea
- ca emanație a operei „fără
autor“, 330
- conflictul cu omnisciența,
343
- Naturalismul, contrastat cu efec-
tele distanței estetice, 160—61
- Nature of Narrative, The*, 488
- Nechemat în țărîină*, 205, 230
- Necreditabilitatea, 34—35, 222—
24, 292—93, 357—67
- definirea sa, 204
- la James, 404—440
- prețul său, 374—97
- și înțelegerea, 209
- uluirea, 72, 75
- Negrul de pe „Narcis“*, „Prefața“,
la, 369
- Negura*, 212, 347—48, 369
- Negușătorul din Veneția*, 113
- Neutralitatea, 102—112
- deosebită de imparțiali-
tate, 116—17
- imposibilitatea sa, 390—92
- relația cu comentariul, 111
- New Criticism*, 475
- „Next Time, The“, 408
- Nieder, Charles, 442
- Nightwood*, 446
- Nihilismul, 174, 462—64
- ca țel, 355—57
- Noon, William T., S.J., 390, 400
- Nostromo*, 237
- Notes on Novelists*, 328

Novel (titlu de periodic), 490
 „Novels of George Eliot, The“, 98
Now Don't Try To Reason With Me, 490

Oameni din Dublin, 150, 191
 „Oamenii găunoși“, 137
 Obiectivele camerelor de luat
 vederi, 197—98; *vezi și* Punctul
 de vedere
 Obiectivitatea, 232, 392—93, 448,
 456—66, cap. II—V (*passim*)
 adevărată, 463
 auctorială, 102—122
 cititorului, 159—89
 deloc corelată cu tehnica,
 118—19
 lui Homer, 33
 Obiectul natural, 133—34, 146,
 148—50, 152
 ca simbol adecvat, 132—59
 Obscenitățile, abundența lor, 173
 Obscuritatea, 358—62
 Observatorul, 198—99; *vezi și*
 Reflectorul
 O'Connor, Frank, 324
Odissea, 33—34, 48, 49, 330
Oedip, 170, 202
 Oliver, Harold J., 294
 Olson, Elder, 96, 466, 479
 Omnisciența, 205, 323
 autorul omniscient, 219;
vezi și Comentariul;
 Naratorul omniscient
 la Faulkner, 205
 comentariul omniscient, sin-
 teza cu alte elemente,
 82—83
 naratorul omniscient, 41,
 70, 75, 80, 86, 195, 333

Omul de la etaj (titlu de film),
 99
Omul revoltat, 355
 „On the Limits of Poetry“, 95
 Opera; *vezi și* Forma
 accesibilă, 484
 cu retorică explicită, 486
 de artă, 482
 deschisă, 86—87
 lipsită de tramă, 165
 mimetică, 86—87
 „O propunere modestă“, 149,
 381—82
 Opțiunile romancierului, 210;
vezi și Calculul conștient
Orășanul fără noroc, 263
 Ortega Y Gasset, José, 58—59,
 132, 159—61, 170, 403, 489
 Orwell, George, 26
Othello, 113, 136, 147, 152, 161,
 176, 331
 ironia dramatică în, 363
 „Other Side of the Hedge, The“,
 369
 Ovidiu, 232
 Page, Frederick, 153
 Paige, D.D., 155
 „Pandora“, 440
 Panorama, 53
 „Papers, The“, 422
Paradisul pierdut, 179—82
 Parks, Edd Winifield, 95, 326
 „Patagonia“, The“, 440
 Pater, Walter, 91, 131
 „Path of Duty, The“, 440
 „Patru cvartete“, 105
Părinți și copii, 89
Pe patul de moarte, 89, 148, 206,
 329

- Percepția, 482
 modalitatea sa, 483
- Perfecțiunea formală; *vezi* Criteriile, opera, calitățile sale
- Perioada romantică, 63
- Perkins, Maxwell, 101, 240
- Persoana, 194—96
- Persona, 108, 118; *vezi* și Autorul implicat
- Personajul; *vezi* și Necreditabilitatea
- bidimensional, 37
- constituirea sa, 39
- în sprijinul creditabilității, 42
- static, 334
- Perspectivile interioare, 33, 39—40, 42, 46, 329
- adâncimea lor, 209—210
- ca dramă, 208—9
- ca însemn al omniscienței, 205—8
- la James, 336—38, 340—42
- la Kafka, 338—40
- la Porter, 332—35
- în *Emma*, 302—6
- în *Noul testament*, 50
- în *Persuasiune*, 307—9
- și înțelegerea (compasiunea) 152—53, 302—6
- Perspectivile în oglindă, 220
- Persuasiune*, 157, 306—9, 319, 325
- Petroniu, 38
- Peyre, Henri, 372
- Picaresque Saint, The*, 61, 96
- Picasso, 391
- Pictures from an Institution*, 124
- Pierre et Jean*, 232
- Pioniștele Vaticanului*, 332
- Pizer, Donald, 484, 486
- Piinea și vinul*, 62, 105, 232
- Platon, 134, 454, 487
- Plăcerea descifrării ca țel, 358—59
- „Ploaia“, 171
- Pluralismul, 66
- Podhoretz, Norman, 370
- Poe, Edgar Allan, 55, 195, 199, 250, 253—54, 358
- Poemul ca acțiune, 484
- Poetica*, 481, 483, 489, 490
- „Poezia pură“, 130—31
- contrastată cu retorica, 128
- Politica*, 491
- Porter, Katherine Anne, 36, 100, 206, 329, 332, 376
- „Calule alb, călărețule palid“, 36, 332—35
- Portret al artistului în tinerețe*, 132, 151, 171—72, 208—9, 262, 329, 404, 434
- ca serie progresivă, 391—92
- controlul distanței, în, 385—97
- structura sa, 388—90
- tomismul în, 390, 392, 395—96
- vilanela din, 390—92
- Portretul unei doamne*, 139, 140—41, 275, 423
- Portretul unui necunoscut*, 371
- Pottle, Frederick, 154
- Pound, Ezra, 51, 125, 155, 177, 179
- „Poveste de Crăciun“, 369
- Poveste de iarnă*, 216,
- Povestea unui poloboc*, 274, 281, 282, 287, 297.
- Povestirea, 37; *vezi* și Naratorul omniscient; Comentariul creditabil; Naratorul creditabil

- ca nefiind realistă, 39
 în primele narațiuni, 31
 și urm.
- Povestiri cu mistere, 165
Povestiri hazlii, 227—28
- Powys, T. F., 203, 212
- „Prăbușirea Casei Usher“, 251—54
- Prăvălia de antichități*, 258—59
- Precizia, 39
- Prejudecățile auctoriale, 105,
 cap. III (*passim*)
- Prévost, Abbé, 246
- Prezentarea, 36; *vezi* și Redarea
 dramatizată; Scena; Dis-
 tinctia povestire — prezen-
 tare
- Prietenul nostru comun*, 256
- Primarul din Casterbridge*, 95, 236
- Principiile în critică, 209—210
- Prințesa Casamassima*, 76
- Privilegiul, 32, 35, 205—9, 343
- Probabilitatea, 195
- Problemele morale în viziunea lui
 James, 131
- Procedeele desvăluirii, cap. I, VII
 și IX (*passim*), 329—30
- Procesul*, 329, 369
- Proportia, 329
- Proust, Marcel, 60, 65, 84, 196,
 200, 280, 286, 345, 348—50,
 369
- Pseudo-cititorul; *vezi* Cititorul
- Psychological Novel, The*, 467
- Publicul; *vezi* Auditoriul
- Punct contrapunct*, 262
- Punctul de vedere, 36, 37, 40,
 57, 75—76, 169, 194, 203, 210,
 330, 391, 465; *vezi* și Comen-
 tariul; Naratorul
- alternanțele sale, 46
- ca dogmă, 94
- ca fiind controlat de ceea
 ce este „firesc“, 74—75
- la James, 74—75, 336—42
- pentru înțelegere, 332—35
- seducător, 447—52
- „Pupil, The“, 432, 440
- Puritatea, 58
- ca țel general, 135
- comparat cu realismul,
 131—32
- completă, imposibil de rea-
 lizat, 134
- Puterea și gloria*, 205
- Putman, Samuel, 100
- Quiditatea romanului, 58
- Rabelais, 281, 292, 379
- Rabkin, Norman, 443
- Racursiul, 74
- Radcliffe, Ann, 246
- Radical Innocence*, 489
- Rahv, Philip, 376
- Raimond, Marcel, 489
- Ransom, John Crowe, 28, 485
- Rasselas*, 345
- Rathburn, Robert C., 399
- Rawson, C. J., 295
- Ray, Gordon, 397, 400
- Război și pace*, 246, 247
- Reacția firească
- ambiguitatea sa, 147—50
- atenuarea sa, 146
- răsturnările sale, 152
- Reacțiile convenționale; *vezi*
 Reacția firească
- „Realisme brut de la subjectivité“,
 82

- Realismele, clasificate ca atare, 83—91
- Realismul, 39; *vezi* și Criteriile ca impuritate, 159
- ca mijloc, 87
- ca opunându-se eroicului, 176—77
- ca țel, 53, 69—86, 93, 239, 392, 438—39
- ca țel general prin comparație cu puritatea, 131—32
- drept criteriu, cap. III (*passim*), 194—95
- durativ, 48, 199
- estimării, 456
- „formal“, ca definitoriu pentru roman, 70—72
- personajului, 83
- prezentării, 70, 456
- psihologic, ca sursă a dificultăților înainte de James 384—85
- senzației, 85
- subiectiv absolut, 80
- subiectului, 85
- și artificii, 161
- tehnicii, 86
- temporal, 82
- Realitatea, ca iluzie, 310—11
- Realizarea, 144—45
- Recitirile, 312, 342—43
- Reclăm pentru o călugăriță*, 232
- Redarea dramatică, 58; *vezi* și Prezentarea
- Redarea vie (însuflețită), 51; *vezi* și Scena; Prezentarea
- Redburn*, distanța în, 201
- Redford, Grant, 390
- Reed, Glenn, 376
- Reflectorul, 72, 197, 202; *vezi* și Inteligența centrală; Naratorul creditabil, efectele tăcerii auctoriale asupra sa, 332—35
- defectuos; *vezi* *Inconșiența*; Necreditabilitatea
- de persoana a treia, 201
- lucid, 75, 302; *vezi* și Inteligența centrală; Naratorul creditabil
- Regele Lear*, 113, 140, 147, 152, 170, 177, 182—83, 202, 216
- Regulile, 51, 54
- abstracte, 95, 130—31, 210
- privitor la distanță, 163
- generale, 236, 429
- privitor la obiectivitatea cititorului, 159—89
- inutilitatea lor, 58—66, 238—40, 252—54, 255
- Regulile generale; *vezi* și Criteriile
- inutilitatea lor pentru evaluare, 58—66, 238—40
- problema lor, 446—47; *vezi* și Regulile
- și operele individuale, 209
- Relativismul, 171, 174
- Relațiile, 194; *vezi* Rezumarea
- Repetiția, 167
- Retorica; *vezi* și Comentariul; Punctul de vedere; Purtătorul de cuvânt creditabil
- ambiguității, 487
- definită, 26, 141—43
- disimulând falsificarea, 74
- drept impuritate, 37, 125—

- drept metaforă sau comparație, 33, 48
 drept model al mitului sau simbolului, 48
 drept pregătire formală, 136—37
 elementele sale izolabile, deplînse ca exterioare, 129
 evenimentului, 485
 funcțiile sale, cap. VII
 inseparabilă de „subiect“, 142—46
 la James, 138—42
 la Shakespeare, 147
 oferită în afara operei, 387
 potențînd reacția față de universalii, 146—49
 raportul său cu esența, 138—45
 scenică, 137
 simbolurilor, 485
 și desvăluirea „ființării psihice“, 84
 și limitele sale recunosci-bile, 146—53
 și montarea spectaculară, 129
 și ordonarea intensităților, 90
 și răsturnările „reacției firești“, 151—53
 și „situarea“ convențiilor, 150—51
 și stilul; *vezi* Stilul
Rêve, Le, 232
 „Reverberator, The“, 403, 422
 Rezumarea, 199, 217—26; *vezi* și Povestirea
Rhetoric of Joseph Conrad, The, 212
Richard III, 456
 Richards, I. A., 177, 192
 Richards, Grant, 191
 Richardson, Dorothy, 29, 84, 452
 Richardson, Samuel, 65, 69—70, 201, 373, 385, 438, 443
 Clarissa, 71, 201, 443
 realismul psihologic în, 373, 385
 Richter, Jean Paul, 390
Rise of the Novel, The, 27, 97, 324, 399, 400, 467
 Ritmul, 330, 368
 Risul
 ca reacție inartistică, 159—63
 înțelegător, 302
 Robbe-Grillet, Alain, 92—93, 453
Roderick Hudson, 74, 297, 398, 410
 Romanul
 autobiografic și problema distanței, 385—97
 ca bază a așteptărilor convenționale, 167
 ca produs natural, 80
 ca realitate nemediată, 79—83
 căutării, 176; *vezi* și Tipurile
 comic, înainte de Sterne, 276—78
 de idei, 60, 173
 existențial, 48
 polițist, 165
 problema definirii sale, 65; *vezi* și Tipurile, definirea lor
 sentimental, 173
Romanul burghez, 193

- Romancierul
 ca erou, 350
 ca profet, 463
 nepăsător ca Dumnezeu,
 79—83; *vezi și* Autorul
- Romancierii „georgieni” com-
 parați cu cei „edwardieni”, 99
- Romanțul, 66, 97
- Rougemont, Denis de, 95—96
- Rovit, Earl H., 468
- Sacks, Sheldon, 484, 485
- Sade, Marchizul de, 203
- Saintsbury, George, 117
- Saki, 149
- Salammbô*, 120
- Salinger, J. D., 101, 200, 259, 265,
 345
- Sarraute, Nathalie, 371
- Sarton, May, 124
- Sartre, Jean-Paul, 48—49, 80,
 81, 82, 83, 86, 87, 98, 99,
 100, 103, 105, 131, 199, 329,
 370
- Satira, în conflict cu consecvența
 382
 ca influență asupra lui
 Sterne, 281
 folosită pentru efecte co-
 mice, 282
- Scarron, Paul, 261
- Scena, 137, 199, 224—25; *vezi și*
 Prezentarea
- Schlegel, August Wilhelm von,
 77, 98
- Schnitzler, Arthur, 91
- Scholes, Robert, 488
- Schorer, Mark, 109, 115, 123, 325—
 26, 389, 443
- Schwartz, Delmore, 212
- Scopurile; *vezi* Criteriile; Tipu-
 rile; Țelurile
- Scott, Sir Walter, 30, 462
- Scribul
 definit, 464
 oficial, 106; *vezi și* Autorul
 implicat
- Scriitorul; *vezi* Autorul
- Scrutton, Mary, 157
- Secretul lui Luca*, 62
- Seiden, Melvin, 96
- Selectivitatea, 82
- Semnificația, 108; *vezi și* Adevă-
 rul
 simbolică, 108
- Seniorul din Ballantrae*, 147, 203,
 205
- Sense of an Ending, The*, 491
- Sensibilitatea, 83
- Sentimentalitatea, 119—20, 170—
 71, 292, 461
- Sentimentele; *vezi* Eroarea afec-
 tivă; Impasibilitatea
- Sentimentul trecutului*, 88
- Seriozitatea drept criteriu, 455;
vezi și Criteriile; Autorul
- „Servante, La”, 110
- Sewell, Elizabeth, 122
- „Seymour: o prezentare”, 101
- Sfinții păcătoși*, 262
- Shakespeare, William, 98, 113,
 147, 175, 192, 202, 216, 258,
 430, 431, 456
 bogăția valorilor la, 173
 comentariul coral la, 136
 Falstaff, 91
 Hamlet, 113, 196, 237, 330
 Macbeth, 149, 202, 237
 efectul emoțional al
 perspectivelor interioare
 în, 152

- vrăjitoarele cu funcția
de cor în, 136
obiectivitatea sa, 110
Othello, 113, 147, 152, 161,
176, 331, 363
Regele Lear, 140, 147, 170,
177, 182—83, 202,
269
Goneril și Regan în,
113, 147, 152
potențarea retorică a
emoției în, 147
solilocul ca retorică la, 136
universalitatea standarde-
lor la, 182—83
Shamela, 107
Shannon, Edgar F., Jr., 324
Sharpe, Robert Boies, 443
Shaw, George Bernard, 323
Shelley, Percy Bysshe, 421, 431
Sherburn, George, 383, 400
Sherwood, Irma, Z., 95
Siddhartha, 165, 344
Silone, Ignazio, 61, 62, 105, 232
Simbolul, modelele sale, 165, 330
Simbolismul, cauză a „morții
romanului“, 65—66
Simbolurile, 246
configurațiile lor, 48
Simpatia; *vezi* Înțelegerea
Simplitatea, 438
Sinceritatea și autorul implicat,
109
Sinele secund; *vezi* „Alter-ego“-ul
auctorial
Snobismul, 460—61; *vezi* și
Elitismul
Socrate, 231
Sofisticarea pretinsă cititorului,
434
Sofocle, 59, 128, 130
Oedip, 170, 202
Solilocul, 208
credibilitatea sa, 378
Solipsismul, 462
„Solution, The“, 440
Some Versions of Pastoral, 212
Spectator, The (titlu de periodic),
199
Spender, Stephen, 432
Spillane, Mickey, 119
Spiritul epocii, ca tip literar, 65
Spoils of Poynton, The, 204, 231
Spre far, 184, 444
Sprijinul, 205—6
Staël, Madame de, 222
Stallman, Robert, 191, 416, 420,
441
Standardele, 181, 182, 201, 204
la Austen, 313—23
la Bennett, 185—89
lui Fielding, 269—71
morale, 43—45
publice, 461—64
raportul cu detaliile înso-
țitoare, 231—38,
319—21
relația ca termeni față de
autorul implicat, 108
Stang, Richard, 95, 97, 100
Stein, Gertrude, 168
Stein, Jean, 153, 156
Stein, William Bysshe, 432, 441,
442
Steinbeck, John, 246
Steinmann, Martin, 399
Stendhal, 55
Stephen Hero, 132, 232, 394—97,
401
Steppenwolf, 344
Stern, G. B., 316
Sterne, Laurence, 167, 191, 192,
194, 195, 198, 200, 201, 215,
276, 279, 281—94, 296, 297,

- 298, 346, 378, 400
O călătorie sentimentală, 378
- Stevens, Wallace, 467
- Stevenson, Robert Louis, 52, 93—94, 147, 156, 203, 205
- Stilul
 ca enigmă, 449—50
 ca evaluare, 338, 460—61
 drept criteriu, 254
 raportul terminologic cu autorul implicat, 108
- „Stingaciul“, 296, 363
- Stoll, E. E., 98, 191, 376
- Storcătorul de lacrimi, 173
- Străinul*, 184, 200, 329, 349, 354—55, 370
- Strălucirea intelectuală ca sursă a înțelegerii, 169—70
- Stream of Consciousness*, 213
- Stream of Consciousness in the Modern Novel*, 99
- Strigătul*, 272
- Strigoii*, 137
- Structure of Literature, The*, 261, 294, 370
- Styron, William, 345
- Sublimul, 63
- Subiectele, gradele lor de interes, 72
- Subiectul
 inviolabilitatea sa, 72
 tratarea sa, 73, 403—434
- Subiectivismul, 119—21, 462—63
- Subiectivitatea, 104
 privilegiată, 80
- Subtilitatea ca sursă a dificultăților înainte de James, 383—84
- Sucesiunea, 48—49, 329—30
 naturală, proporția sau durata evenimentelor, 48
- Supradistanțarea, 244; *vezi și* Distanța
- Suprafața naturală, 311
- Surpriza, 167
- Suspendarea deliberată a suspiciunii, 149, 178
- Suspensul, 64, 94, 310—11
- Svevo, Italo (Schmitz), 345
- Swados, Harvey, 153
- Swift, Jonathan, 26, 87, 105, 149, 195, 263, 274, 281, 282, 287, 297, 360, 372, 381, 382—83, 399, 400
Călătoriile lui Gulliver, 26, 382
 ironia din Cartea IV-a, 382—83
- „O propunere modestă“, 381
- Povestea unui poloboc*, 274
 281, 282, 287, 297
- Știința; *vezi* Analogia
- Șuanii, 222
- Tabloul, 53, 199; *vezi și* Scena; Rezumarea; Povestirea
- Tartuffe*, 197, 282
- Tate, Allen, 57, 58, 95, 96, 125, 251, 368, 480
- Tave, Stuart, 471
- Taylor, Houghton Wells, 97
- Tăcerea auctorială, utilizările sale, 329—67
- „Tărîmul pustietății“, 137, 188, 442
- Teatrul*, 117
- Tehnica; *vezi și* Retorica
 definită ca autodescoperire, 141

- epistolară, 465
 și înțelegerea, 385
 interesul său major, 168
 raportul terminologic cu
 autorul implicat, 109
- Tema
 modelele sale, 165
 raportul terminologic cu
 autorul implicat, 108
- Teologia; *vezi* Standardele
- Teorii ale literaturii, 64
- Tess d'Urberville*, 150, 166, 455
- Thackeray, William Makepeace,
 30, 55, 69, 87, 109, 123, 195,
 248, 373, 385, 400, 452, 473
Barry Lyndon, 204, 373,
 385, 452
Bilciul deșertăciunilor, 195,
 248
- Theory of the Novel in England*,
 1850—1870, *The*, 95, 97, 100
- This Gun for Hire*, 234
- Thody, Philip, 370
- Thomas, Jean, 373
- Thompson, Lawrence, 191, 192,
 388
- Thurber, James, 362
- Ticăloșii seducători, 447, cap. XIII
 (*passim*)
- Tilford, John E., Jr., 100
- Tillotson, Geoffrey, 123
- Tillotson, Katherine, 106, 474
- Tindall, William York, 212
- Tipicitatea, 75; *vezi și* Criteriile,
 opera, firescul său
- Tipurile, 65; *vezi și* Criteriile,
 cititorul, efectele urmărite
 asupra sa; Interesele
 anatomia, 97
 cele zece tipuri de ficțiune
 ale lui Frye, 97
- comedia, 63, 64
 ironică, 76, 429
- confesiunea, 97
- definirea lor, 60—61, 63;
vezi și Evaluarea, pro-
 blema sa
- distincțiile lui Dryden, 64
- elegia, 63
- epopea, 63
- „eposurile comice în proză“,
 64
- fantezia satirică, 60
- povestirile cu personaj în
 evoluție, 202
- problema
 alegerii între ele, 446—
 47
 clasificării lor, 66
 definirii lor, 65
- romanul
 căutării, 165
 de aventuri, 335
 de idei, 60, 173
 polițist, 165, 335
 sensibilității, 184
 sentimental, 173
- romanțul (ficțiunea de tip
 „romance“), 66
- „tragedia ironică“, 76
- trama degenerării înțelegă-
 toare (compasive),
 239—43
- Tipurile de efect, 210; *vezi și*
 Criteriile, cititorul, efectele
 urmărite asupra sa
- Titlurile, retorica lor, 262
- „Tîlharul pios“ ca temă, 61
- „Toate romanele“; *vezi* Criteriile
- Tom Jones*, 26, 64, 106, 117, 198,
 199, 200, 205, 216, 218, 224—
 25, 247, 257, 267—70, 271—
 73, 276, 282, 283, 295, 301,
 344

- Toma impostorul*, 227, 260
 „Tone of Time, The“, 440
 Tonul, 204; *vezi și* Distanța;
 Ironia
 drept criteriu abstract, 382
 raportul terminologic cu
 autorul implicat, 109
 Tragedia ca țel, 241
 Trama, 166, 173
 ca determinînd tehnica din
 Blindețea nopții, 238—44
 ca determinînd tehnica lui
 Boccaccio, cap. I
 ca determinînd tehnica din
 Emma, 329
 ca impuritate, 127, 189
 ca rău necesar, 160
 ca sursă a efectului emoțio-
 nal, 128
 deplînsă ca nerealistă, 86,
 161
 primatul său, 133
 romanului *Emma*, 301,
 316—17
 „Tree of Knowledge, The“, 440
 Trilling, Lionel, 96, 438, 443, 459
Tristram Shandy, 37, 195, 196,
 200, 203, 215, 273—93, 353
 imitațiile după, 286—93
 Triumful moral în conflict cu alte
 calități, 175
Troilus și Criseida, 198, 218
 Trollope, Anthony, 29, 56, 87,
 101, 117, 126, 127, 200, 206,
 253, 255, 256, 385, 400, 452
 despre facilitatea lecturii,
 127—28
 utilizarea exegezei de către,
 56
Tropicile... (lui Henry Miller),
 434
 Troy, William, 192, 432
Trupuri ticăloase, 248, 262
 „Tunsoarea“, 35, 149, 200, 331
Turlele din Barchester, 200, 255
 Tuve, Rosemond, 364
 Twain, Mark, *Huckleberry Finn*,
 149, 166, 199, 200, 201, 204,
 206, 358
Twentieth-Century Novel, The,
 261
 „Two Faces, The“, 440
 Țelurile; *vezi și* Criteriile didac-
 tice, 26, 62, 108; *vezi și*
 Ficțiunea didactică
 judecata asupra lor, 447
 specifice; *vezi* Criteriile,
 cititorul, efectele urmă-
 rite asupra sa
 „Ucigașii“, 196, 199
Ulise, 50, 89, 100, 114, 184, 329,
 330, 359, 371, 387, 395, 400,
 438
 Uluirea, limitele sale, 75; *vezi și*
 Inconșiența; Necreditabilita-
 tea
 Unamuno, Miguel de, 212, 345,
 347—48
 Unghiul vizual; *vezi* Punctul de
 vedere (veghe)
 Unitatea, 64, 163; *vezi și* Criteriile
 Universalile, 105, 146, 182—84,
 231, 463
 ambiguitatea lor, 148—50
 „Un loc curat și luminos“, 357
Un pumn de țărîină, 262
 Ura (detestarea) ca efect, 79, 101,
 121, 169—73, 336
 Utilitatea drept criteriu, 287—88

- Vailland, Roger, 124
 Valéry, Paul, 130—31, 495
 Valorile; *vezi* Interesele; Standardele, ierarhizarea lor; *vezi* Convingerile, modelarea celor permanente; *vezi* Universalile neconvenționale sau private, 183
 Van Doren, Carl, 376
 Van Doren, Mark, 376, 432
 Van Dyck, Anton, 441
 Van O'Conner, William, 123
 Varietatea, 64
Vechiul testament, 126
Veghea lui Finnegan, 51, 167, 201, 387
 descifrarea sa, 358—59, 360
 Vergiliu, 232
 Veridicitatea, 64, 176
Victima, 200
Viețile Cleopatrei și Octaviei, 272
 Viggiani, Carl A., 370
 „Visul unui om ridicol“, 156
Virsta ingrată, 88—89, 190, 221, 373, 399
 Vocea auctorială, 36, 194, 329; *vezi* și Comentariul atacată în numele obiectivității, 45, cap. II, III (*passim*) atacată în numele purității, cap. IV (*passim*) și impuritatea, 41, 163
Volpone, 303
 Voltaire, 87, 329, 399
Voyeur, Le, 453
 Wagenknecht, Eduard, 376
 Wagner, Geoffrey, 259
 Wagner, Richard, 154
Wake Up, Stupid, 469
 Walcutt, Charles Child, 443
 Warren, Robert Penn, 154, 155, 455, 467
Washington Square, 423
 Wasiolek, Edward, 156
 Watt, Ian, 27, 70, 97, 324, 383—84, 399, 400, 456
 Waugh, Evelyn, 203, 247—48, 329
 Webster, Harvey C., 95
 Weinberg, Bernard, 154, 484
 Welch, Colin, 124
 Wellek, René, 98, 441
 Wells, H. G., 30, 68, 374, 397, 441
 Welty, Eudora, 329
 West, Jessamyn, 106
 West, Ray B., Jr., 416, 420, 441
 West, Rebecca, 124, 297
 despre James, 376, 398
 „Where Love Is, God Is Also“, 184
 Wiggin, Kate Douglas, 190
 Willen, Gerald, 443
 Williams, William Carlos, 155
 Williams, Kathleen, 399
 Willingham, Calder, 204, 327
 Wilson, Angus, 469
 Wilson, Edmund, 50, 316, 326, 376, 388, 432, 434, 436, 437, 442, 443
 despre James, 375, 398
 Woolf, Leonard, 99

- Woolf, Virginia, 83—84, 86, 99,
 127—28, 153, 184, 213, 319, 461
 atitudinea sa critică față
 de tramă, 127
 Common Reader, The, 99,
 468
 despre Bennett, 185
 și realismul, 99
 Virginia Woolf (Daiches),
 84, 154, 190, 191, 444
World of Fiction, The, 97, 369
 Wright, Andrew, H., 324
- Yeats, William Butler, 100, 125,
 179, 208
Yorick's Meditations, 297
 „You Could Look It Up“, 362
 Yourcenar, Marguerite, 439
- Zabel, M. D., 192, 260, 467
Zgomotul și furia, 149, 205, 262,
 331, 364—67
 Zola, Émile, 232, 457, 467
 „Zooey“, 259
Zuleika Dobson, 156

CUPRINS

<i>Prefață</i>	5
<i>Cuvînt înainte</i>	26
 PARTEA I. PURITATEA ARTISTICĂ ȘI RETORICA RO- MANULUI	29
I. <i>A povesti și a prezenta</i>	30
„Povestirea“ autorizată din primele narațiuni	31
Două povestiri din <i>Decameron</i>	37
Pluralitatea vocilor auctoriale	45
Note	49
II. <i>Reguli generale, I: „Romanele adevărate trebuie să fie realiste“</i>	51
De la revolta justificată la dogma mutilatoare	52
De la tipurile diferențiate la calitățile universale	58
Criteriile generale în vremurile mai vechi	63
Cele trei surse ale criteriilor generale: opera, autorul, cititorul	66
Intensitatea iluziei realiste	69
Romanul ca realitate nemediată	79
Discriminînd între tipurile de realism	83
Ordonarea intensităților	90
Note	95
III. <i>Reguli generale, II: „Toți autorii ar trebui să fie obiec- tivi“</i>	101
Neutralitatea și „alter ego“-ul auctorial	102
Imparțialitatea și accentul „inechitabil“	112
Impasibilitatea	116
Tehnicile impersonale încurajează subiectivismul	118
Note	122
IV. <i>Reguli generale, III: „Adevărata artă ignoră publicul“ ..</i>	125
„Adevărații artiști scriu numai pentru ei înșiși“	126
Teorii ale artei pure	128
„Impuritatea“ literaturii mari	128

Este ficțiunea pură teoretic dezirabilă?	146
Note	153
V. <i>Reguli generale, IV: Emoțiile, convingerile și obiectivitatea cititorului</i>	158
„Atît lacrimile, cît și rîsul sînt frauduloase din punct de vedere estetic“	159
Tipuri de interes (și distanță) literar(ă)	164
Combinații și conflicte de interese	173
Rolul convingerilor	177
Un exemplu ilustrativ pentru convingeri: <i>Două Vieți</i> ..	185
Note	189
VI. <i>Tipuri de narațiuni</i>	193
Persoana	195
Naratorii dramatizați și nedramatizați	195
Observatorii și agenții naratoriali	198
Scena și rezumarea	199
Comentariul	200
Naratorii conștienți de sine	200
Variațiile distanței	200
Variațiile ca sprijin sau corecție	205
Privilegiul	205
Perspectivile interioare	209
Note	211
PARTEA II. VOCEA AUCTORIALĂ ÎN ROMAN	215
VII. <i>Funcțiile comentariului creditabil</i>	216
Furnizarea faptelor, „tabloul“, sau rezumarea	217
Modelarea convingerilor	225
Corelarea datelor particulare cu normele prestabilite	231
Intensificarea semnificației evenimentelor	244
Generalizarea semnificației întregii opere	246
Controlul stărilor sufletești	249
Comentariul direct asupra operei înseși	254
Note	259
VIII. <i>Povestirea sub forma prezentării: Naratori dramatizați, creditabili și necreditabili</i>	263
Naratori creditabili ca purtători de cuvînt dramatizați ai autorului implicat	264

„Fielding“ din <i>Tom Jones</i>	268
Imitatorii lui Fielding	271
<i>Tristram Shandy</i> și problema coerenței formale	273
Trei tradiții formale: romanul comic, culegerea și satira	276
Unitatea lui <i>Tristram Shandy</i>	281
Comentariul bun sau rău de tip shandian	286
Note	294
IX. <i>Controlul distanței în Emma de Jane Austen</i>	299
Înțelegere și judecată în <i>Emma</i>	300
Dobindirea înțelegerii prin controlul perspectivelor interioare	301
Controlul judecății	306
Naratorul creditabil în raport cu normele romanului <i>Emma</i>	313
Judecăți explicite despre Emma Woodhouse	320
Autorul implicat ca prieten și călăuză	321
Note	324
PARTEA III. NARAȚIUNEA IMPERSONALĂ	327
X. <i>Funcțiile tăcerii auctoriale</i>	328
Autorul „dispare“ din nou	329
Controlul înțelegerii	333
Controlul clarității și al confuziei	342
„Conlucrarea tacită“ dintre autor și cititor	357
Note	367
XI. <i>Prețul narațiunii impersonale, I: Tulburarea distanței</i>	373
<i>O coardă prea întinsă ca rebus</i>	374
Dificultățile legate de ironie în literatura mai veche	378
Problema distanței în: <i>Portret al artistului</i>	385
Note	397
XII. <i>Prețul narațiunii impersonale, II: Henry James și nara-</i> <i>torul necreditabil</i>	403
Dezvoltarea de la reflectorul defectuos la subiect	404
Cei doi mincinoși din „The Liar“	412
„Furtul documentelor Aspern“ sau „Evocarea Veneției“?	420
„Interpreți profunzi ai lumii, luați seama!“	431
Note	440

XIII. <i>Moralitatea narațiunii impersonale</i>	445
Moralitate și tehnică	446
Perspectiva seducătoare: exemplul lui Céline	448
Întunecarea judecății morale a autorului	454
Moralitatea elitismului	460
Note	466
Epilog: <i>Retorica romanului și poetica ficțiunilor</i>	470
Note	490
<i>Bibliografie</i>	492
<i>Indice</i>	531

Lector: MIRCEA BUCURESCU
Tehnoredactor: NICOLAE ȘERBĂNESCU

Tiraj 3830 ex. broșate. Bun de tipar 29.XI.1976.
Coli tipar 35,5



Tiparul executat sub comanda
nr. 496 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918“
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

Retorica romanului este o abordare sistematică și analitică a strategiilor narative, prin care romancierul nu numai că își construiește viziunea, ci își modelează și cititorul, aducându-l în situația de a recepta matur și cu discernământ această viziune. Încadrându-se orientării neo-aristotelice a *criticilor de la Chicago*, investigația lui Wayne C. Booth consolidează pe baze moderne prestigiul întrucîtva umbrat al romanului preflaubertian, aducînd totodată corective judicioase romanului post-jamesian de factură modernistă.

WAYNE C. BOOTH (născut 1921) este deținătorul titlului de *George M. Pullman Professor of English* la Universitatea din Chicago. Printre lucrările sale se numără o culegere de eseuri cu titlul *Now Don't Try to Reason with Me* (1970) și prestigioasa *A Rhetoric of Irony* (1974). *Retorica romanului* (1961) i-a adus autorului două cunoscute distincții : Premiul Christian Gauss al grupului academic Phi Beta Kappa pe anul 1962 și Premiul David H. Russel acordat de Consiliul Național al Profesorilor de Engleză din S.U.A. pe anul 1966.